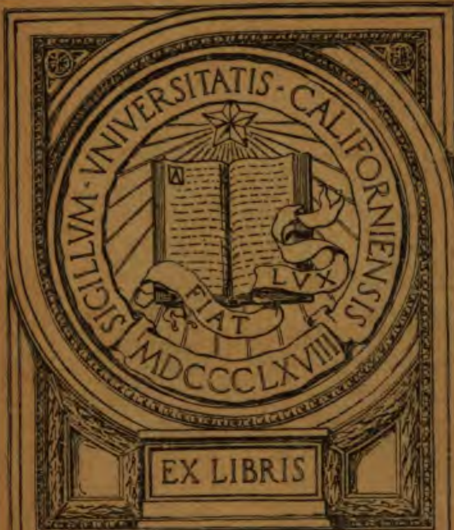



SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
LVX
FIAT
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS

GUSTAVE PLANCHE

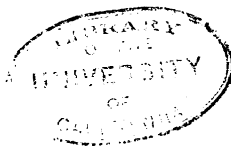
EINE UNTERSUCHUNG ZUR GESCHICHTE DER FRANZÖSISCHEN KUNSTKRITIK IM 19. JAHRHUNDERT.

DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER UNIVERSITÄT LEIPZIG ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE VORGELEGT VON

WOLFGANG BALZER

AUS DRESDEN.





DRUCK VON

GÜNTHER, KIRSTEIN & WENDLER

LEIPZIG 1908.

Angenommen von der philosophisch-historischen Sektion auf Grund der Gutachten der Herren **Schmarsow** und **Volkelt**.

Leipzig, den 4. Dezember 1907.

Der Procancellar.

Stieda.

Meinem Vater.

Inhalt.

Vorwort.

Die Kunstwissenschaft richtet ihre Aufmerksamkeit nicht auf die Kunstwerke allein, auch die literarisch-ästhetischen Dokumente, die Aufschluß geben über den Geschmack und die Ansprüche der Genießenden sind ihr wertvoll. So mag denn auch für das Verständnis des vielgestaltigen Kunstlebens, das in Frankreich im Laufe des 19. Jahrhunderts sich immer reicher entwickelt, ein Studium der gleichzeitigen Kunstkritik nicht ohne Nutzen sein. Da die eigentliche Philosophie des Schönen bei unseren Nachbarn nie so geblüht hat wie bei uns, so ist, wer ihre theoretischen Arbeiten kennen lernen will, vornehmlich auf die kritischen Salonberichte angewiesen. Der Zwang, der den Kritiker nötigt, seine Betrachtungen eng an die eben erlebten Eindrücke anzuknüpfen, wird ihn nicht immer Unvergängliches schaffen lassen, bewahrt ihn aber zugleich, sich in leeren Abstraktionen zu verlieren. Hierin wird der Deutsche manches lernen können, wie auch in der Geschicklichkeit, Gesehenes in Wortkunst zu übertragen.

Herrn Geheimrat Professor Dr. Schmarsow habe ich für die Anregung zu dieser Arbeit und vielseitige Förderung herzlich zu danken.

Biographische Notizen und Literaturangaben.

Das Leben Gustave Planches ist schnell erzählt: Jean-Baptiste-Gustave Planche wurde am 2. Februar 1808 in Paris geboren. Sein Vater – Louis-Antoine, als Verfasser einiger chemischer Abhandlungen bekannt – bestimmte ihn zum Studium der Medizin. Planche blieb jedoch seinen literarischen Neigungen treu und litt um ihretwillen die Trennung vom Vater und eine entbehrungsvolle Jugend. Als Resultat seiner Beschäftigung mit der englischen Sprache und Literatur erschienen im Globe Übersetzungen aus Thomas Moore. 1832 verpflichtete ihn Buloz für die Revue des deux Mondes, die damals die geistige Elite Frankreichs zu ihren Mitarbeitern zählte. In Kritiken über Literatur und bildende Kunst — nur wenigen über Musik — widmete Planche dieser Zeitschrift den besten Teil seiner Kraft; nur vorübergehend schrieb er für den Artiste (besonders über den Salon von 1831), den Journal des Débats, die von Balzac geleitete Chronique de Paris. Englands Boden betrat er 1835 nur für kurze Zeit und in wenig günstiger Stimmung; dagegen ermöglichte ihm eine Erbschaft einen längeren Aufenthalt in Italien, 1840—45, den er zu eifrigen Studien benutzte; nach seiner Rückkehr nahm er seine Tätigkeit an der Revue wieder auf. Napoleon III., voller Bewunderung für seinen Geist, bot ihm in den fünfziger Jahren die

Direction des Beaux-Arts an; Planche lehnte ab, um sich seine Freiheit zu wahren. Er starb in Paris am 18. September 1857.

Die Table générale der Revue des deux Mondes vom Jahre 1875 bringt S. 117—20 die lange Liste der Aufsätze, die Planche in dieser Zeitschrift veröffentlichte. Gesammelt erschienen seine Kritiken in folgenden Bänden;

Salon de 1831, Paris 1831, 1 vol.
Portraits littéraires, Paris 1836, 3 vol.
Portraits littéraires, Paris 1846—49, 4 vol.
Portraits d'Artistes, Paris 1853, 2 vol.
Nouveaux Portraits littéraires, Paris 1854, 2 vol.
Études sur l'École française de 1831 à 1852, Paris 1855, 2 vol.
Études sur les Arts, Paris 1855, 1 vol.
Nouvelles Études sur les Arts, Paris 1856, 1 vol.

Außerdem gab er die Manon Lescaut des Abbé Prévost mit einer Einleitung heraus, 1855.

Eine Charakteristik Planches, aus der Feder von Émile Montégut, findet man in der Revue des deux Mondes 1858, t. III. p. 642—70;

kurze Artikel über ihn:
im Grand Dictionnaire universel du XIXe Siècle, t. 12. p. 1128;
in der Nouvelle Biographie générale, Paris 1862, t. XL. p. 400/1 (hier auch noch einige verstreute Aufsätze von und über ihn namhaft gemacht)
und bei Le Petit de Julleville: Histoire de la Langue et de la Littérature française, t. VII. p. 686—88.

Die Werke, die außerdem für diese Arbeit benutzt wurden, sind am gegebenen Orte angeführt.

Planches Stellung zu Malerei und Plastik.

Das Studium der Kunstkritiken von Gustave Planche führt zu der Überzeugung, daß sich in ihnen zwei Gedankenströmungen unterscheiden lassen. Wie begreiflich, kann sich der Kunstkritiker nicht völlig dem Einflusse der Doktrinen und Tendenzen entziehen, die die bildende Kunst seiner Zeit, eben das Gebiet menschlichen Schaffens, über das er schreibt und urteilt, beherrschen. Andererseits wird besonders ein tatkräftiger Kritiker, der selbst reformatorisch wirken will — und als solchen werden wir Planche kennen lernen — darnach streben, eigene Überzeugungen, resp. die Überzeugungen anderer, die er als richtig anerkennt, auch im Gegensatz zu jenen Doktrinen der Zeit und gewisser Schulen durchzusetzen. So bemerken wir bei Planche einmal Ideen, die aus dem unmittelbaren Verkehr mit den Kunstwerken und Künstlern seiner Tage entspringen. Planche betont öfter selbst, wie wichtig es für den Kritiker ist, die Künstler in ihren Ateliers bei der Arbeit zu besuchen;[1]) er verkehrte, wie wir von George Sand[2]), von Th. Gautier[3]) wissen, in den Kreisen der Romantiker; er gab auch später, als er durch seine strengen Urteile in eine gewisse Vereinsamung geraten, den Meinungsaustausch

[1]) Z. B. noch 1852 in einem Aufsatz über Guizot, Nouveaux Portraits littéraires, II, 129.

[2]) George Sand: Histoire de ma vie, Paris 1855, t. 12. p. 23—35 gibt eine feinsinnige Charakteristik Planches.

[3]) Théophile Gautier: Histoire du Romantisme, 2e éd. Paris 1874. S. 221: unter denen, die im Hause der Maler Devéria verkehrten, wird auch Planche genannt.

mit schaffenden Künstlern nicht auf;[1]) zeitlebens war er bestrebt, mit dem Geiste, der die Künstler seiner Zeit beseelte, in Berührung zu bleiben. Die Jahre nun, in die seine Jugend fällt, sind die der beginnenden Romantik. Die von Jacques-Louis David erstrebte Reform der Kunst war selber erstarrt. Der Anschluß an die Antike, der das Heil bringen sollte, war ausgeartet in ein antiquarisches Studium und pedantische Übertragung und Anwendung dürrer Erkenntnisse auf die eigene Zeit. Der Jugend, die glühend empfand, konnten die blutleeren Gestalten, die steifen Posen, die symmetrische Anordnung, worin die Akademie das Schönheitsideal sah, als Ausdruck ihres Innenlebens nicht genügen. Jean-Antoine Gros wagte den ersten Vorstoß mit seinen Darstellungen von Napoleons Ruhmestaten[2]); Géricault folgte kühner und leidenschaftlicher denselben Weg; und drei Jahre, nachdem das Floß der Medusa, das, anknüpfend an ein erschütterndes Schiffsunglück der Zeit, Not und Angst der dem wilden Elemente Preisgegebenen ergreifend schildert, im Salon erschienen war, stellte Delacroix seine Dantebarke aus (1822); ein Werk, das durch seinen Stoff, seine Komposition, seine düstre Farbenglut, einen wilden Kampf der Meinungen entfachte. Mochte Delacroix in seinen folgenden Werken aus „modernen" Dichtern oder aus der neueren Geschichte schöpfen, das wichtigste bei dieser Vertauschung der antiken mit den mittelalterlichen und modernen Stoffen war zunächst der starke Durchbruch des Gefühls im mimischen Ausdruck, in der Anordnung und Bewegung

[1]) R. d. d. M. 1855, Bd. 10, S. 1270 erzählt Planche, daß er in Rom mit dem Bildhauer Fogelberg eifrig über plastische Werke diskutiert habe.

[2]) Planche spricht im Salon de 1831 von diesen Werken (Eylau; Aboukir; Napoleon bei den Pestkranken in Jaffa) mit hoher Bewunderung.

der Gestalten, in der Farbengebung. Wie um 1830 sich dann eine neue Landschaftskunst regte, wie die romantische Malerei und Plastik ihrerseits allmählich in einem gelehrten Geschichtsstudium erkaltete, ist bekannt; hier war vor allem auf die Anfänge der romantischen Bewegung hinzuweisen, wie sie sich den Zeitgenossen am deutlichsten im Historienbild zeigten; von ihnen erhielt der junge Planche die ersten künstlerischen Eindrücke, die nicht spurlos an seinem Gemüt vorübergehen konnten. So stimmt denn besonders der Planche der ersten Salonberichte in der Beurteilung der Kunst des 18. Jahrhunderts und der Reform J.-L. Davids, wie in den allgemeinen neuen Bestrebungen mit der jungen Generation überein. — Neben diesen direkt aktuellen Ideen zeigt sich nun aber noch eine andere Richtung seiner Gedanken, die sich aus der Philosophie, nicht unmittelbar aus dem Kunstleben der Zeit herleitet. Nicht daß Planche ein hervorragendes Interesse an der philosophischen Spekulation gehabt hätte, bemüht gewesen wäre, ein ästhetisches System nach Art der deutschen Denker dialektisch auszubauen und darnach die Kunstwerke zu klassifizieren. Aber ganz ohne Einfluß auf ihn blieb doch gerade diese Strömung nicht, wenn auch nicht nach ihrem formalen, so doch nach ihrem inhaltlichen Charakter. Planche liegt daran, seine Urteile auf allgemein menschliche Wahrheiten, auf fundamentale philosophische Überzeugungen zu gründen. Diese Wahrheiten fand er schon früh in der Lehre Victor Cousins, dessen Auffassung vom Wesen der Kunst als Darstellung des Idealen — ihrerseits wieder von Schelling und Hegel bestimmt — er zeitlebens geteilt hat[1]. Hieraus entspringt seine Abneigung

[1]) Planche hat dem Philosophen in der Revue 1853, Bd. IV, S. 617—664 einen Aufsatz gewidmet, in dem er besonders eingehend seine Ästhetik berücksichtigt. Er beklagt, daß Cousin, der 1815—20 und 1828—30 durch seine Vorlesungen die Jugend

gegen den „Naturalismus“, sein Kampf gegen alle Kunst, die ihm als gedankenlose Nachahmung der Wirklichkeit erscheint. — Es kommt nun nicht so sehr darauf an, im folgenden eine reinliche Scheidung vorzunehmen zwischen den Gedanken Planches, die mehr der idealistischen Philosophie Cousins oder mehr den aktuellen Doktrinen verwandt sind; es ist nur wertvoll, sich diese beiden Wurzeln seines Denkens gegenwärtig zu halten, um gewisse Schwankungen seines Urteils zu verstehen.

Planche bemüht sich zunächst, die Forderungen des Philosophen und des zeitgenössischen Kunstlebens zu verschmelzen, und es ist bezeichnend für die Selbstständigkeit, mit der er der Hauptnorm Cousins, daß das Wesen der Kunst im Ausdruck des Idealen[1]) bestehe, gegenübertritt, wenn er seinerseits die Forderung nach einer réaction spiritualiste dans l'art[2]) nicht als

begeisterte, seitdem seine Lehrtätigkeit aufgegeben; und es sind wohl eigene Erlebnisse, deren er sich dankbar erinnert, wenn er schreibt: M. Cousin avait inspiré à la jeunesse, je ne dis pas le goût, mais la passion de la philosophie. Or, cette passion, qui peut éloigner de la richesse et du bien-être matériel, mène aux idées généreuses, aux sentiments désintéressés, au dévouement, à l'abnégation, à plus forte raison, au respect du droit, à l'accomplissement du devoir.

[1]) Vgl. Victor Cousin: Du Vrai, du Beau et du Bien, 27. Vorlesung (Œuvres de V. C., Bruxelles 1840, I., 425): l'expression est la loi la plus haute de l'art; l'expression, la manifestation de l'idée morale, voilà le but suprême de l'artiste. Die idée morale bedeutet dabei nicht das „Moralische“ im engeren Sinne, sondern das Geistige überhaupt. Die Materie ist nicht eine träge Masse ohne Organisation, sondern durchdrungen von einem Geiste, der sie erhält und lenkt; sie ist nur der sichtbare Reflex des unsichtbaren Geistes. Est Deus in nobis, est Deus in rebus. Il ne s'agit que de mettre l'esprit de l'homme en rapport avec l'esprit de la nature; ainsi la beauté dans son essence, c'est la beauté morale; et l'essence du goût, c'est le sentiment de cette beauté (422).

[2]) G. Planche: Études sur l'École française, Paris 1855, I., 185: la génération nouvelle fondera un art spiritualiste; 231: je crois encore à l'imminence d'une réaction spiritualiste dans l'art. (1833.)

Ergebnis abstrakter Erwägungen, sondern als Gebot der geschichtlichen Notwendigkeit hinzustellen sucht, das sich aus der Kunstentwicklung der letzten Jahrzehnte unmittelbar ergibt. Gleich in seinem ersten Salonbericht, 1831, fand er Gelegenheit, sich mit der Schule Davids auseinanderzusetzen. Die Vernichtung der konventionellen Routine und Geziertheit des 18. Jahrhunderts, der Boucher und Vanloo, erkennt er als das Verdienst Davids an; dem Rokoko blieb Planche zeitlebens feindlich gesinnt, und so hat nach ihm David Anspruch auf den Dank der Nation, bloß weil er diese Geschmacksrichtung zerstört hat. Denn darin ist Planche mit den jungen Stürmern und Drängern einig, daß David keine neuen Werte geschaffen hat; er gehört zu den Reformatoren, die nur einreißen, nicht aufbauen, wie es 1833 heißt. Bilder wie die Sabinerinnen und die Horatier hatten Erfolg, weil man noch naiv an die Vorstellungen vom antiken Leben glaubte, die einem in der Schule eingeimpft worden waren; d. h., dürfen wir ergänzen, jene Zeit sah noch nicht die Verlogenheit des Ideals der wohlanständigen und auf gute Haltung und Pose bedachten Helden. Das Geschlecht jedoch, das in der Zeit der Restauration die Zerstörung so mancher Illusionen, den Sturz aller Gewalten, die Erschütterung aller Überzeugungen erlebt hat, das hat einen tieferen Blick in das Wesen des Menschen getan, und kann sich mit den seelenlosen Gestalten einer Pseudoantike nicht begnügen, zumal da die deutsche und französische Kritik den wahren Charakter des Altertums aufgedeckt hat. Aujourd'hui que nons les (d. Römer) avons mesurés, nous les voulons bien tels que Shakespeare nous les a montrés dans Jules César et Coriolan; mais autrement nous n'en voulons plus. De chair et d'os, parlant, agissant comme nous, animés de nos passions, ignobles et salis par les mêmes vices, rongés par les mêmes désirs, d'or et de boue, à la

bonne heure; mais ciselés en marbre, posés pour le spectacle, groupés en masses régulières et symétriques comme les bas-reliefs d'un tombeau, la chose est aujourd'hui impossible. (I, 110.)[1]) Menschen von Fleisch und Blut, bewegt von den gleichen Leidenschaften wie sie, will die Generation von 1830 wie in der Poesie, so auch in der bildenden Kunst dargestellt sehen. Nicht umsonst wird an Shakspere, den Schutzheiligen der Romantiker erinnert — im Schlußwort wird direkt von einer „peinture shakespearienne" gesprochen (S. 169) – und Charaktere, gemischt aus „Gold und Dreck" werden, mit unverkennbarer Anlehnung an V. Hugos antithetisches Kunstprinzip, auch im Werk des Malers gesucht. Es ist also zunächst das Geistige, der Gefühlscharakter, der poetische Gehalt, nach dem Planche bei Gemälden und Skulpturen forscht, und die Frage: was soll dargestellt werden? wird daher für ihn nicht nebensächlich sein.

Wenn man ihn so beredt nach wahrer Menschlichkeit und tiefer, leidenschaftlicher Erregung verlangen hört, liegt es nahe, bei ihm eine Vorliebe für die künstlerische Darstellung unmittelbarer Zeitereignisse vorauszusetzen. Planche geht denn auch schon 1831 auf dieses Problem ein. Delacroix' „Liberté", die damals ausgestellt war, verherrlicht die Straßenkämpfe von 1830, und zwar auf eine Weise – wie Planche gesteht – daß jedermann an das, was er im letzten Juli gesehen, erinnert wird. Der Kürassier rechts, dessen Röcheln man zu hören glaubt, der Junge mit der Pistole und neben ihm der Mann mit bestaubtem Hut und zerfetztem Mantel, in dessen abgemagertem Gesicht sich Elend, Ausschweifung und Mut malen, sind wirkliche Menschen, verworfen und erhaben zugleich, d'un type ignoblement beau. Sie sind durchdrungen vom Geiste des Augenblicks

[1]) Die Sammlung von Planches Salonberichten, Études sur l'École française (1831–52), ist immer da anzunehmen, wo keine besondere Literaturangabe.

und dem Künstler nicht nur ein Anlaß, prächtige Körperformen zu entwickeln und dabei sein plastisches Können zu zeigen. So fühlt Planche, ohne ausdrücklich darauf hinzuweisen, daß Delacroix hier geglückt ist, was Géricault bei der Darstellung eines aktuellen Stoffes im Floß der Medusa noch nicht vollständig gelungen war: die Unterordnung des Einzelkörpers unter die Handlung, der plastischen Werte unter den poetisch-malerischen Zusammenhang. Noch 1851, in einem Aufsatz über Géricault[1]), kann Planche trotz aller Bewunderung für das Floß der Medusa nicht umhin, auf den Mangel an Einfachheit und Natürlichkeit in der vorderen Gruppe von Vater und Sohn hinzuweisen: „Der Leichnam des jungen Mannes scheint von einer geschickten Hand arrangiert, um alle Einzelheiten der Gestalt zur Geltung zu bringen. Man spürt, daß die unteren Extremitäten nicht vom Tode diese elegante Anordnung empfangen haben; die Glieder sind dergestalt ausgebreitet, daß alle anatomischen Feinheiten sichtbar werden." Ein Beweis, daß auch der spätere Planche an der Forderung nach Unmittelbarkeit der Situation und des seelischen Ausdruckes festhielt; in seiner Frühzeit hätte er wohl nicht nur schonend vom Mangel an Einfachheit, sondern direkt vom Mangel an Wahrheit gesprochen. Diese Wahrheit des unmittelbaren Lebens, des Augenblicks schätzte er also an Delacroix' Liberté.[2])

Und doch zeigte das Werk nicht nur einen beliebigen Moment der Wirklichkeit, irgend eine Szene aus den

---

[1]) G. Planche: Portraits d'Artistes, Paris 1853, I., 349.

[2]) Auch die Echtheit der Farbenstimmung hebt Planche hervor. Man hatte Delacroix den grauen Ton vorgeworfen, der das Bild beherrscht. „Sollte er vielleicht sein Drama unter italienischen Himmel verlegen?" fragt Planche spottend; il a mis de la poussière parce qu'il en a vu, parce qu'il y en avait. (I., 62.)

Straßenkämpfen von 1830, ein Zug, der auch Planche nicht verborgen blieb. Mitten auf die Barrikade, wo wir jene lebenswahren Kämpfer sehen, stellt der Maler ein junges Mädchen mit kühner Stirn und feurigem Blick, den nackten Busen unerschrocken den Kugeln darbietend, eine Gestalt, die durch die Trikolore und die phrygische Mütze für jeden Franzosen zur Verkörperung des um seine Freiheit kämpfenden französischen Volkes wird. Also eine allegorische Gestalt mitten in der so lebendig wiedergegebenen Szene der Wirklichkeit? So fragte auch Planche zweifelnd, und er gesteht zunächst, daß er im Prinzip gegen diese Verbindung von Allegorie und Wirklichkeit ist. Vor der Art aber, wie Delacroix das Problem gelöst hat, streckt er die Waffen und muß dem Gedankengang des Künstlers zustimmen. Evidemment, dans la pensée de l'auteur, l'allégorie donne à la scène qu'il veut représenter, une grandeur nouvelle et plus imposante; elle ajoute à la réalité le caractère idéal qui lui manque; en l'élévant, elle l'éloigne; elle ajoute à nos souvenirs d'hier la majesté que l'histoire seule, et la plus lointaine possède et semble se réserver comme un privilège exclusif. (I, 62f.) Das klingt bald wie eine Geringschätzung der Gegenwart und scheint ein Widerspruch zu sein im Munde des Mannes, der die Römer voll von Leidenschaft wie die Menschen der eignen Zeit dargestellt sehen will. Planche fühlte selbst, daß er die Frage noch nicht befriedigend gelöst hatte, und zwei Jahre später kommt er auf das Gemälde Delacroix' zurück, als er die „Fahrt des Herzogs von Orléans nach dem Rathaus“ von Horace Vernet kritisch vornahm. Man merkt aus seinen Worten die tiefe Empörung darüber, daß Vernet in seinem Bilde eines der gigantischen Dramen, die nur im Abstande von Jahrhunderten einmal wiederkehren, zu einem kleinlichen Puppenspiel herabgewürdigt hat. Der poetische Gehalt der Wirk-

lichkeit wird ausdrücklich anerkannt: jours lumineux et inspirés, qui ravissent la pensée en extase (I, 200) und il y avait un drame, réunissant toutes les conditions poétiques que l'artiste peut souhaiter. (I, 198.) Daß aber Vernet scheiterte, lag nicht bloß an seinem lauen Temperament und seiner geringen malerischen Kraft, sondern der Vergleich mit Delacroix' Werk lehrt, daß es nicht genügt, einfach eine Szene der Wirklichkeit herzunehmen und abzuschreiben, mag sie von noch so leidenschaftlicher Natur sein. Delacroix griff vielmehr bewußt zur Allegorie, weil er einsah, „daß die Dinge und Menschen, die uns zu nahe stehen, der willkürlichen Poesie der Kunst widerstreben, gerade weil sie voll sind von wirklicher Schicksalspoesie." Diese Worte geben einen Wink, wie Planche im Salon von 1831 den Ausdruck caractère idéal aufgefaßt sehen will. Es handelt sich bei Gemälden wie denen von Delacroix und Vernet nicht nur um die Darstellung möglichst gesteigerter Leidenschaften, eines über das alltägliche hinausgehobenen Gefühlslebens; denn ein solches war für Planche bei den Kämpfen von 1830 in Wirklichkeit vorhanden. Sondern es gilt, im Bilde die weitreichende historische Bedeutung einer so tief erregten Szene darzustellen, es gilt die Kondensierung des Ereignisses, des Einzelerlebnisses zur Idee. Nicht nur die Accidentien eines Geschehnisses, die Individuen in ihrer besonderen Gestalt und seelischen Erregung, die zufällig die Träger jenes Geschehens sind, sondern sein bleibender Sinn soll im Bilde festgehalten werden. Damit hätten wir monumentale Geschichtsmalerei im strengsten Verstande, „gemalte Geschichte". Daß Planche wirklich so dachte, geht aus den Worten hervor, die er im Salon von 1833 schrieb: au lieu de chercher dans un siècle sa physionomie extérieure, son apparence corticale, l'âme voudra en deviner la signification, en interpréter la pensée; à la peinture visible succédera la peinture

intelligible. (I, 187).[1]) Diese Betonung des Ideengehaltes der Malerei, soweit es sich um Monumentalmalerei handelt, ist ein wesentlicher Bestandteil von Planches Kunstlehre, wenn auch gleich hinzugesetzt werden muß, daß er klug genug war, die sinnliche Anschauung über dem philosophischen Gehalt nicht zu vergessen. Die Allegorie nun ist es, welche dem bildenden Künstler die Möglichkeit bietet, jene geheimen Kräfte, die die historischen Ereignisse bewirken, die Beziehungen, die sie verbinden, die Bedeutung, die ihnen zukommt, vor Augen zu stellen. Das ist das Heilige und Erhabene an ihr, wie Planche sich einmal ausdrückt.[2]) Aber nicht jede Allegorie befriedigt den heutigen Betrachter. Planche denkt mit Schrecken an die konventionellen, nichtssagenden Allegorien des 18. Jahrhunderts und der Kaiserzeit, und diese Abneigung schwindet vor Delacroix' Liberté nur, weil diese trotz aller Erhebung über das Wirkliche voller Leben und Ursprünglichkeit ist. Und hatte Planche 1831 gegen die Verbindung von Allegorie und Wirklichkeit prinzipielle Bedenken gehabt, so sieht er zwei Jahre später den Vorzug Delacroix' gerade darin, daß er voller Verständnis für die Forderungen seines Jahrhunderts Sorge getragen, die Allegorie durch eine faßbare Wirklichkeit, die auch den trägen Gemütern eingeht, zu erklären.

Dies Verfahren Delacroix' wird mit der Zeit für Planche mustergültig. 1837 hatte er die Malereien zu besprechen, mit denen der Künstler den Thronsaal der Chambre des Députés ausgeschmückt hatte; vier allegorische Gestalten, Gerechtigkeit, Krieg, Ackerbau,

---

[1]) Wir in Deutschland können uns etwa an Wilh. Kaulbach erinnern, der in seinen Werken „den Geist Gottes in der Geschichte" malen wollte.

[2]) Näheres über die Allegorie bei Schmarsow: Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, Leipzig 1905, S. 256 f.

Industrie, an der flachen Decke angebracht, und unter jeder Gestalt, am oberen Teil der entsprechenden Wand, Gruppen, deren Handlung den Sinn der zugeordneten Allegorie leicht erklärt, „lebendige Kommentare“, wie sie Planche nennt. Es handelt sich hier also nicht um historische Ereignisse, sondern von Anfang an um die bildliche Darstellung von allgemeinen Gedanken, Begriffen, die von einer frei erfundenen Handlung begleitet werden. Planche ist sich dessen wohl bewußt, ist sich auch darüber klar, daß hier andere Bedingungen vorlagen als bei der Tafelmalerei, und findet nun Gelegenheit, die Notwendigkeit der Verschmelzung von Allegorie und Handlung noch von einer andern Seite her zu erläutern. Für die dekorative Malerei wäre allerdings schon die Personifikation von Begriffen allein eine lohnende Aufgabe; bieten doch solche allegorische Figuren dem Künstler die Möglichkeit, den Reichtum seiner malerischen Mittel, Linienharmonie und Farbenglanz, zu zeigen. Aber wie viele finden hieran Gefallen? Nur die wenigen Geister, die in der Malerei nichts als eine Augenweide suchen, aber nicht das große Publikum. Lassen wir diese Rücksicht aufs Publikum, die zugleich nicht ganz frei ist von pädagogischen Tendenzen, beiseite: das rein formale Interesse, das die „dekorative“ Allegorie bietet, konnte einem Manne wie Planche, der von den Werken der Malerei poetischen Gehalt verlangt, nicht genügen. Gerade bei der Allegorie aber, die in der althergebrachten Weise weiter nichts ist als die Personifikation eines abstrakten Gedankens (Gerechtigkeit etc.), hört am ersten das poetische Interesse auf, um der elementaren Freude am Linienfluß und Farbenglanz Platz zu machen. So erklärt Planche von seinem Standpunkt aus ganz folgerichtig: Toutes les fois qu'il est possible de joindre à l'intérêt pittoresque, si non l'art dramatique, du moins 'lintérêt d'une action simple et facilement intelligible,

toutes les fois qu'il est possible de concilier les exigences de la forme avec celles de la pensée (d. h. hier der Seele überhaupt, nicht nur des Gedankens), il est évident que cette conciliation est pour l'artiste un devoir impérieux.[1]) Er weiß daher Delacroix dank, daß er die Grenzen der dekorativen Malerei wieder erweitert hat, und im Gegensatz zu der traditionellen Personifikation eines Begriffes, den Weg gewählt hat, „eine bestimmte Handlung durch eine zusammenfassende Allegorie zu krönen". — Allegorie und Handlung haben also im Bilde eine wechselseitige Aufgabe zu erfüllen: die Allegorie soll den Sinn des dargestellten Geschehens zusammenfassen und verkörpern, die Handlung hat die Allegorie zu erklären, jene starke Konzentration aufzulösen, c'est à cette condition seulement qu'il est permis d'animer l'allegorie.

So die Forderungen Planches an den modernen Künstler, der die Allegorie wieder beleben will. Einem großen Toten gegenüber durfte er weniger streng sein. Rubens hatte in den Darstellungen aus dem Leben der Maria Medici (im Louvre) in die Szenen aus dem 17. Jahrhundert frei und unbekümmert antike Gestalten verwoben. Planche, der manchmal von Bedenken geplagt war, die etwas an die nüchterne Kunstbetrachtung der Aufklärung erinnern, stößt sich mehr als er zugeben möchte, an dem ungenierten Nebeneinander Neptuns und des Bischofs von Marseille, heidnischer und christlicher Vorstellungen. Er sucht sich so gut als möglich damit abzufinden, daß Rubens den etwas trockenen Stoff durch jene Allegorien — so nennt er Neptun mit seinen Najaden und Tritonen — „poetisieren" mußte; d. h. hier aber eben nicht den Ideengehalt des Ereignisses in der Allegorie zusammenfassen, wie Planche es eigentlich verlangt, sondern — nach der

---

[1]) Portraits d'Artistes, Paris 1853, II., 29.

Erklärung, die er selber beifügt — die Szene anmutig beleben durch üppige Körper und prächtige Farben. Und Planche setzt denn auch, bei aller Bewunderung, die er für den Maler Rubens hat, hinzu: daß der Vlaeme als Philosoph, dans le domaine de la philosophie, hinter Nicolas Poussin zurücksteht.[1])

Diese Ausführungen über die Verbindung von Allegorie und Handlung bei der Darstellung eines bedeutsamen Zeitereignisses, belehren uns, daß wir das Verlangen nach einer zeitgemäßen Kunst, wie wir es in Planches Worten über die Römer Davids fanden, nicht einseitig auslegen dürfen. Das warme Gefühl der Wirklichkeit darf nicht fehlen, aber der geschichtsphilosophische Sinn, die Majestät der Geschichte muß zugleich aus dem Werke sprechen. Handelt es sich dagegen um die Darstellung eines entfernteren historischen Ereignisses, so fordert Planche nicht jene Ver-

[1]) Études sur les Arts, Paris 1855, S. 44. — Einer gelegentlichen Bemerkung Planches, die sich gleichfalls noch auf die Allegorie bezieht, darf man m. E. nicht zu großes Gewicht beilegen. Er sagt im Salon von 1833 gelegentlich eines Deckengemäldes von Heim: la raison défend d'encadrer l'allégorie dans l'histoire, et prescrit impérieusement d'encadrer l'histoire dans l'allégorie (I., 222). Man könnte diese Worte so auslegen, daß Planche die allegorischen Gestalten an den Rand des Gemäldes gestellt sehen möchte, so daß das im Innern dargestellte historische Ereignis gleichsam als durch jene allegorischen Gestalten, durch die geistigen Kräfte, die sie verkörpern, gedrängt und geschoben erscheint. Planche gibt keine Analyse des Heimschen Bildes, läßt sich überhaupt nicht weiter auf die Frage ein; wir müssen wohl den Ausdruck encadrer l'histoire dans l'allégorie im übertragenen Sinne verstehen: das geschichtliche Ereignis in eine Allegorie hineindrängen, in einer Idee zusammenfassen, wie 1837 (Portraits d'Artistes, II. 29) von der Allegorie als dem Resümé der Handlung die Rede ist. – Diese Interpretation wird dadurch bestätigt, daß Planche 1834 dieselbe Wendung auch auf Delacroix' Liberté bezieht, wo die Allegorie doch nicht am Rande, dem Rahmen zunächst steht: il encadrait si heureusement la réalité historique dans l'allégorie (I., 248).

bindung. Er nimmt wohl an, daß die Bedeutung eines solchen Moments allgemein bekannt ist — und er lebte ja in einer Zeit, wo die historischen Studien eifrig gepflegt wurden — daß also der Betrachter des Bildes selbsttätig und ohne große Mühe über den Sinn und geschichtsphilosophischen Gehalt der Szene sich Rechenschaft gibt, während die Bedeutung der Gegenwart nicht von allen klar überschaut wird, erst vom überragenden Geiste des Künstlers in einem komplizierten Gedankenprozeß erfaßt und in der Allegorie verkörpert werden muß. Für die Darstellung der Vergangenheit wird die Allegorie sozusagen überflüssig.

Wohl aber kommt es auch hier darauf an, die Würde der Monumentalkunst zu respektieren, einen inhaltsreichen, folgenschweren Augenblick durch die Darstellung im Bilde zu verewigen, und nicht eine nebensächliche Szene, eine Anekdote. Ein Beispiel, wie sehr man irren kann, ist David, dem Planche den Vorwurf macht: Il n'a choisi dans le passé aucun moment capital pour en extraire la pensée dominante, ou pour y découvrir un germe caché et le féconder: sa vue n'allait pas si loin (I, 184). Über das Läppische der Szenen, die bei öffentlichen Aufträgen von amtlicher Seite ausgewählt und den Künstlern vorgeschrieben wurden, kann Planche nicht genug klagen und spotten.

Die Frage liegt nahe, ob Planche mit seinem moment capital wohl etwas ähnliches im Sinne hat wie Lessing mit seinem fruchtbarsten Augenblick; überhaupt muß die Stellung Planches zu Lessing den Deutschen interessieren. Im Schlußwort zu seinem Salonbericht von 1831 nennt er Winckelmann, und wenn er behauptet, daß eine Kritik, die sich nicht mit Winckelmannscher Begeisterung und Gründlichkeit dem Studium der Kunstwerke hingibt, gar nicht den Namen Kritik verdient, so zeigt das, wie hoch er den Deutschen

stellt. Von Lessing spricht Planche nicht. Erst zwanzig Jahre später begegnen wir seinem Namen in einem Aufsatz Planches über Guizot. Da billigt er ihm zwar einige Autorität in ästhetischen Dingen zu; aber man soll seine Sprüche mit Reserve aufnehmen, rät er; car il a vécu dans la région des idées pures plus souvent que dans le domaine des arts: il a plus souvent contemplé sa propre pensée que les tableaux et les statues dont il voulait parler.[1]) Der Mangel an lebendiger Anschauung bei Lessing und dessen Hang zu kritischer Begriffsarbeit macht Planche also mißtrauisch. 1855 kommt er dann wieder auf Lessing zu sprechen, als ihm die Pariser Weltausstellung Gelegenheit zu einem Überblick über die Entwicklung der Künste in Deutschland bietet. Während Winckelmann jetzt nicht der Vorwurf erspart bleibt, daß er zuweilen Emphase für wahre Größe genommen,[2]) heißt es von Lessings Laokoon, er werde immer als eines der schönsten Werke der modernen Kritik dastehen; doch auch jetzt wieder eine kleine Einschränkung: wenn Lessing sich auch nie bis zu Paradoxen versteigt, parfois chez lui la finesse va jusqu' à la subtilité. Besonders auffallend ist, daß Planche Lessings Verdienst in der Auseinanderhaltung von Plastik und Malerei sieht, dagegen seine Absicht, die Grenzen der Malerei und Poesie zu bestimmen, mit Stillschweigen übergeht.[3]) Dies ist nicht gleichgültig,

---

[1]) Nouveaux Portraits littéraires II., 124.

[2]) Planche denkt wohl an Winckelmanns Begeisterung für den Apoll von Belvedere, den er selbst 1856 in einem Aufsatz über die griechische Skulptur ziemlich niedrig einschätzt.

[3]) Revue d. d. M. 1855, III., 106. Quant à Lessing, son Laocoon restera comme une des plus belles œuvres de la critique moderne, car l'auteur ne s'est pas contenté d'expliquer le génie de l'antiquité, il a marqué d'une main sûre la limite qui sépare la statuaire de la peinture, et c'est là un service éclatant dont nous devons lui tenir compte. Parfois chez lui la finesse va jusqu'à la subtilité; mais j'amais il ne se laisse aller au paradoxe.

wenn man hinzunimmt, wie er selbst ein Jahr später über die Laokoongruppe schreibt.[1]) Auch ihn interessiert die Frage, ob das plastische Werk sich mit den Versen des Dichters an Stärke des seelischen Ausdrucks messen kann. Man ist enttäuscht, gesteht er, wenn man in der Gruppe die Qualen Laokoons sucht, so wie sie Virgil erzählt, und muß zugeben, daß sie in der Seele nicht einen so pathetischen Eindruck hinterläßt. Wer aber die Bedingungen der bildenden Künste kennt, wird die Bildner deshalb nicht verdammen. La sculpture et la peinture ne peuvent choisir qu'un moment dans une action donnée; la poésie pouvait embrasser tous les épisodes dont cette action se compose. Es ist also nicht erstaunlich, daß der Künstler nicht alle vom Dichter geschilderten Qualen darzustellen versucht hat; er tat vielmehr recht daran, einen Augenblick mit Ausschluß aller anderen zu wählen. Man sieht, in der grundlegenden Unterscheidung zwischen Künsten der zeitlichen und räumlichen Vorstellung stimmt Planche hier mit Lessing überein. Ebenso beachtenswert aber ist, daß er nun gleich zu der besonderen Betrachtung übergeht, wie der Bildhauer einen Teil des lebendigen Ausdruckes aufgeben mußte, um die Linienharmonie nicht zu verletzen, welche die Skulptur nie vergessen darf. Er beschäftigt sich also nicht wie Lessing mit der Frage, welchen Augenblick der Bildhauer sich aus dem Verlauf der poetischen Erzählung ausgewählt habe, welcher eine Augenblick in der räumlichen Darstellung eine ähnlich starke Wirkung ausüben könne als alle Momente der sukzessiven Darstellung zusammen. Wir können aus diesem Verstummen, das sicher nicht ohne Absicht war, wohl schließen, daß Planche die Ausführungen über den fruchtbarsten Augenblick zu jenen Subtilitäten rechnete, wo Lessing mehr mit seinen

[1]) Revue d. d. M. 1856, V. L'Art grec et la sculpture réaliste, S. 536 ff.

eigenen Gedanken beschäftigt war als mit der Anschauung des Kunstwerkes. Hierher gehört auch noch eine prinzipielle Bemerkung aus dem Aufsatz über Géricault. Er meint, die Schrecklichkeit und Verzweiflung, die der Künstler im Floß der Medusa dargestellt hat, kann sich wohl messen mit dem furchtbaren Eindruck, den Dantes Ugolinoszene hervorbringt; man könne sich vorstellen, wie der Hunger auf den Fluten des Ozeans, ähnlich wie im Turm von Pisa, alle menschlichen Gefühle zum Schweigen hat bringen müssen. Aber nur einen Augenblick gibt Planche sich solchen Gedankenassoziationen hin; bald rafft er sich zusammen und macht Front gegen die Neigung, ein Werk der bildenden Kunst mit allerlei novellistischen Zügen zu umspinnen, den Vorgang, der im Bilde dargestellt ist, nach vor- und rückwärts weiter zu dichten. Les pages éloquentes que nous a laissées Diderot ont habitué le public à juger la peinture plutôt d'après les pensées qu'elle suggère que d'aprés les pensées qu'elle exprime. Malgré ma vive admiration pour Diderot, je considère cette manière de juger comme parfaitement fausse. Planche weiß nur zu gut, daß man bei einer solchen Art der Kunstbetrachtung dazu kommen kann, mittelmäßige Werke zu loben, wertvolle zu übersehen; si au lieu d'estimer l'œuvre en elle-même, le spectateur l'estime d'après les idées qu'elle suscite ou qu'elle réveille, il peut se laisser entraîner de la meilleure foi du monde aux jugements les plus iniques.[1]) In dieses Kapitel der literarischen Kunstbetrachtung gehört aber ohne Zweifel die Lessings, soweit sie sich auf die Lehre vom fruchtbarsten Augenblick gründet. Denn eben hierdurch wird ja dem Künstler geradezu vorgeschrieben, daß er in der Wahl des Moments Rücksicht nehme auf des Beschauers Bedürfnis zu ergänzen und

---

[1]) Portraits d'Artistes, I, 346 f.

weiterzuspinnen. „Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können.“ — Jener moment capital, von dem 1833 die Rede ist, bedeutet also für Planche nur ganz allgemein den Augenblick, aus dem der menschlich-psychologische Gehalt und die historische Bedeutung eines Ereignisses hervorleuchtet, und er fragt nicht weiter darnach, welcher Augenblick im Verlauf eines Geschehens vor allen anderen durch solche starke Konzentration sich auszeichnet.

Jedenfalls aber ist er sich wohl bewußt, daß es Unterschiede zwischen Poesie und Malerei gibt, obwohl er vom Historienbilde dramatischen, resp. konzentriert philosophischen Gehalt verlangt. In der Besprechung der Schriften, die Guizot 1810 und 1816 über die bildenden Künste verfaßt und 1852 neu herausgegeben,[1]) bemüht sich Planche selbst, den Unterschied zwischen Malerei und Poesie festzustellen, ohne freilich zu greifbaren Resultaten zu kommen. Das Gebiet des Malers ist weiter als das des Bildhauers, aber darum darf er sich noch nicht an alle Vorwürfe wagen. Er kann wohl alle Arten von Gemütserregungen darstellen, von den zartesten bis zu den wildesten;[2]) aber es finden sich im menschlichen Bewußtsein viele Gedanken, die er niemals wiedergeben kann. Guizot scheine zu

---

[1]) Guizot: Études sur les Beaux-Arts, Paris 1852, bes. De l'État des Beaux-Arts en France et du Salon de 1810 und Essai sur les limites qui séparent et les liens qui unissent les beaux-arts.

[2]) Planche schreibt vom Maler: S'il lui est donné d'exprimer tous les genres de mouvements depuis les plus gracieux jusqu'aux plus violents, il y a dans l'intelligence humaine bien des pensées qu'il ne rendra jamais. N. P. I. II, 128. Man kann die mouvements sowohl rein psychologisch als Gemütserregungen verstehen, wie auch mimisch als Ausdrucksbewegungen der Affekte.

glauben, daß die Farbe den Kampf aufnehmen könne mit dem Wort; die Geschichte aber, der in dieser Kontroverse das Richteramt zukommt, entscheidet, daß die Malerei zu den Augen sprechen muß, bevor sie zum Geiste spricht; la peinture doit parler aux yeux avant de parler à l'esprit. Planche hütet sich zu sagen: sie muß mehr zu den Augen sprechen, denn eine solche Behauptung würde ja der réaction spiritualiste, die er zeitlebens gepredigt hat, direkt zuwiderlaufen. Wir können uns nach jenen Worten das Verhältnis zwischen Anschauung und Gedanken, um das es sich beim Bildwerk handelt, rein zeitlich vorstellen. Die Malerei muß zunächst sich ans Auge wenden und dessen Forderungen erfüllen; dann kann schließlich auch der Maler (und Bildhauer) durch sinnliche Erscheinungen, die er dem Blicke darbietet, dem Betrachter Ideen mitteilen. Dies ist das Verfahren der großen Meister, die allerdings das Mittel gefunden, rein philosophische Ideen zu personifizieren; bevor sie sie uns darboten, sorgten sie immer dafür, diese Ideen umzugestalten, d. h. ergänzen wir: sie aus rein abstrakten Vorstellungen oder mehr oder minder unbestimmten Phantasiewesen in sinnlich faßbare, bestimmte, fest umrissene Gestalten zu übertragen. Einmal verkörpert in einer Gestalt oder in einer Handlung, gehören diese Ideen dann ebensowohl der Malerei wie der Philosophie an. Nun geben sich aber nicht alle Ideen zu einer solchen Inkarnation her, und so ist das Gebiet der Malerei nicht unbegrenzt, kann die Farbe sich an Ausdrucksfähigkeit nicht mit dem Worte messen. Planche spricht es ja nicht geradezu aus, daß die Malerei infolge dieser beschränkten Möglichkeiten der Poesie unterzuordnen sei; immerhin darf man an Viktor Cousin erinnern, der die Poesie an die Spitze aller Künste stellte; sie ist die ausdrucksvollste Kunst, denn sie bedient sich des Wortes, des Symboles, das ebenso klar

und bestimmt ist wie die Linien und Farben, aber tausendmal umfassender.[1])

Allerdings verrät Planche nicht nur nicht hier, sondern überhaupt kaum irgendwo, welche Ideen sich nicht der sinnlichen Verkörperung darbieten; und Guizot hätte den Vorwurf zurückgeben können, den Planche ihm 1852 macht: ce qui importe, c'est de déterminer quels sont les sujets permis, quels sont les sujets interdits à la peinture. Das wenige „Positive", das Planche gelegentlich über diese Frage beibringt, sei noch kurz erwähnt. 1833 erhalten wir klar und bestimmt Auskunft über eine Gruppe von Vorwürfen, die der Malerei ein für allemal versagt sind. H. Vernet hatte die Anekdote zu illustrieren versucht, die erzählt, wie Michelangelo im Vatikan dem Rafael mit seinen Schülern begegnete und ihn ansprach: Du gehst daher mit einer zahlreichen Gefolgschaft wie ein General, worauf Santi antwortete: Und du allein wie der Henker. Est-ce qu'un des grands maîtres, fragt Planche, aurait jamais essayé de reproduire ou de poétiser autre chose qu'une action visible, un geste, une scène,

---

[1]) Bei Cousin heißt es a. a. O. S. 426 von der Poesie: c'est l'art par excellence: il exprime la beauté d'une manière à la fois déterminée et indéterminée, finie et infinie. Deux ou trois mots lui suffisent pour exciter dans l'âme les émotions les plus profondes . . . . Le peintre a des couleurs, le statuaire et l'architecte des lignes, le musicien des sons, mais le poète a des mots. Le mot est à la fois visible et invisible, matériel et immatériel: que d'idées, que de sentiments réveille en nous le mot: patrie! que de choses ne rappelle pas à l'esprit ce mot si bref et immense: Dieu! Qu'un peintre essaye de représenter Dieu ou la patrie, et voyez s'il pourra produire des émotions aussi vives et aussi rofondes. Le mot est donc le symbole le plus vaste et le plus claire; il est aussi déterminé que les lignes et les couleurs, mais il est mille fois plus compréhensif; c'est la manifestation la plus simple et la plus riche de l'absolu. — Ähnlich wieder S. 428: Die Poesie für sich allein kommt fast allen andern Künsten zusammen genommen gleich, und überragt jede einzelne.

révélable par l'expression des physionomies? Est-ce qu'un d'eux aurait jamais cru qu'une parole, si belle soit-elle, peut être peinte? (I, 197.) Dieser Grundsatz erscheint uns heute selbstverständlich; ihn zu betonen, war aber nicht so unangebracht zu einer Zeit, wo selbst ein Künstler wie Ingres sich Szenen wählte, deren Pointe in einem Bonmont liegt (z.B. Heinrich IV. in der Kinderstube). — In demselben Salon warnt er die Maler, sich an „komplizierte Dramen" heranzuwagen; immerhin darf man das nicht so auffassen, als sollte in den Sujets des Malers bloß ein Gefühl walten, nicht eine Mehrzahl oder ein Widerstreit von Gefühlen. Der Plastik liegen allerdings komplizierte Gemütsbewegungen nicht. 1840 schreibt Planche: Si M. Bartolini a voulu réunir, dans cette figure [1]), l'expression de la reconnaissance à l'expression de la douleur, à mon avis il s'est trompé, car la statuaire s'accomode difficilement d'une telle complication (II, 181). Und mit einem Seitenblick auf die Malerei heißt es 1834 von Cortots „Soldaten von Marathon", an dem man Begeisterung und Nachlassen der körperlichen Kräfte zugleich sehen soll: La pensée à traduire n'avait pas l'unité simple que la statuaire doit préférer plus encore que la peinture (I, 267). Die größeren Möglichkeiten der Malerei werden also in diesem Falle besonders betont. Daß nach seiner Ansicht Gefühle von kompliziertem Charakter der Malerei nicht versagt sind, geht auch aus dem hervor, was er 1856 von Couture verlangt. Er tadelt, daß dieser in den „Romains de la Décadence" nur Trunkenheit und Ausschweifung dargestellt habe; um den Geist der Zeit, wie ihn Juvenal schildert, treu wiederzugeben, hätte er seine Römer wollüstig und grausam zugleich zeigen müssen. [2]) —

[1]) Es handelt sich um die Gestalt der Dankbarkeit am Grabmal des Nic. Demidoff.

[2]) Revue d. d. M. 1856, VI. S. 68.

Feste Bestimmungen gibt Planche allerdings nirgends; er begnügt sich, auf das Vorhandensein gewisser Grenzen zwischen Malerei und Poesie hinzuweisen, und überläßt es dem Takt des Künstlers, in jedem einzelnen Fall den richtigen Weg innezuhalten. Was er anführt, läuft schließlich auf den Unterschied der sukzessiven und simultanen Anschauung hinaus. Die Gedanken und Gefühle, die der Maler — und für den Plastiker gilt es erst recht — zum Ausdruck bringen will, dürfen nur so weit kompliziert sein, daß ihre Elemente gleichzeitig nebeneinander bestehen können, sich nicht im zeitlichen Nacheinander abspielen; außerdem muß der Künstler sein Fühlen und Wollen in klarer, präziser Form darstellen, nicht nur in Andeutungen, die sich an die ergänzende und weiterspinnende Phantasie wenden. Den Gemälden eines Ary Scheffer, die stark auf die selbsttätige Mitwirkung des Betrachters rechnen, selten eine scharf umrissene Handlung, meistens Personen mit rätselhaften Mienen zeigen, hat Planche im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen stets wenig Sympathie entgegengebracht. Um es mit einem Begriffe der modernen Ästhetik zu geben: in dem Überwuchern der assoziierten Vorstellungen[1]) — mag der Beschauer sie nun von selbst heranbringen, oder mag das Werk des Malers sie direkt herausfordern — sieht Planche eine Gefahr für die ästhetische Betrachtung. Diese Auffassung verdient um so mehr hervorgehoben zu werden, als sie ein heilsames Gegengewicht gegen die Betonung des Ideengehaltes im Historienbild bedeutet. Einheit von Form und Gehalt fordert er von den Kunstwerken, und dies nicht nur in dem Sinne, daß die Form nicht leer, nicht ein bloßer Sinnenreiz sein soll, es müssen auch alle Ge-

[1]) Es kommt besonders das in Betracht, was Volkelt, System der Ästhetik I, 144 ff., die „assoziierten Vorstellungen der ergänzenden Art“ nennt.

danken und Gefühle, die der Künstler ausdrücken wollte, restlos in Erscheinung aufgegangen sein.

Es zeigte sich, daß Planche 1855 mit Lessing in der Scheidung des Simultanen und Sukzessiven übereinstimmte: nur ein Moment aus dem Verlauf einer Handlung kann im Bilde dargestellt werden. Noch bevor er dies Gesetz mit Lessings Worten scharf formuliert, stellt er an den Maler eine Forderung, die sich nahe mit diesem Prinzip berührt; er verlangt, daß im Bilde die unité poétique gewahrt sei. Was er darunter versteht, wird recht deutlich aus seiner Besprechung von Léopold Roberts „Fischern". (1838.) Er tadelt zunächst einen Mangel an Klarheit. Im Vergleich zu der ersten Skizze erkennt man zwar jetzt auf dem fertigen Gemälde, daß der Aufbruch der Fischer dargestellt ist, nicht der Moment der Ankunft. Aber diese genauere Bestimmung allein genügt noch nicht. Les sentiments qui animent les différents personnages de cette toile demeurent indécis ou du moins ne se révèlent pas assez franchement, et surtout assez vite pour répandre sur la composition entière l'intérêt qui domine les »Moissonneurs«. So entsteht in dem Betrachter eine Unsicherheit: L'attention, au lieu de se concentrer sur le groupe qui entoure le patron, interroge successivement toutes les parties de la toile et ne sait où se fixer. Or, c'est là un grave défaut. L'unité linéaire, si importante qu'elle soit, ne peut se passer de l'unité poétique, et l'unité poétique manque absolument aux Pêcheurs de Robert. Il est facile de découvrir dans ce tableau, qui devrait réunir les personnages et les spectateurs dans un sentiment commun, trois épisodes, trois groupes qui ont la même valeur, c'est-à-dire trois tableaux. Die links sitzende Alte und die junge Frau mit dem Kind auf dem Arm, der Schiffspatron, der die Vorbereitungen zur Abfahrt leitet, die jungen Leute rechts bei den Netzen, lenken nacheinander

den Blick auf sich und teilen sich in die Sympathie des Betrachters.[1]) Also nicht genug, daß aus dem Verlauf einer Handlung ein bestimmter Moment für die bildliche Darstellung gewählt wird; es muß zugleich die Einheit des Motivs oder – mit einem Fachausdruck der Poetik – die Einheit der Handlung gewahrt sein, und demgemäß ein gemeinsames Gefühl alle Personen durchströmen, wenn Planche natürlich auch gewisse Abstufungen nicht ausschließt. Diese Abstufung des Gefühlsausdrucks fordert er z. B. direkt in der Kritik von A. Johannots historischem Genrebild: L'Arrestation. Auch dort wird das Interesse nicht konzentriert; das Gemälde zerfällt in vier gleichwertige, voneinander unabhängige Gruppen, denen der Künstler in gleichem Grade pathetischen Ausdruck verliehen hat. Geht man die Personen der Handlung der Reihe nach durch, so bedauert man, daß nicht eine geopfert, in den Schatten gerückt worden, daß nicht eine sich dazu versteht, leiser zu sprechen und den andern erlaubt zu Worte zu kommen (I, 103). Die Schlachtenbilder des Horace Vernet gaben Planche auch später noch Anlaß, immer wieder das hervorzuheben, was dem Bilde nötig ist, wenn es nicht nur eine Illustration der Geschichte sein will, sondern auf selbständigen künstlerischen Wert Anspruch macht. So heißt es 1852: „Wo ist die Einheit? wo das Zentrum der Komposition? auf welchen Punkt soll sich die Aufmerksamkeit konzentrieren? Dans toute œuvre sérieusement conçue, il y a, nécessairement, une partie principale et des parties accessoires.“ (II., 296.) Einheit des Motivs, Dominieren eines Gefühls und Abstufung des Gefühlsausdruckes in den verschiedenen Personen, Subordination unter einen Hauptträger sind also die Momente, die das Gesetz der poetischen Einheit verlangt.

---

[1]) Portraits d'Artistes II, 22 f.

Im Bilde nun muß die poetische Einheit unterstützt werden durch die unité linéaire. Auch von der letzteren spricht Planche in der Charakteristik Roberts ausführlich: une des lois les plus importantes de la peinture est l'unité linéaire, und er preist sie als cette beauté harmonieuse, cette vérité, cette simplicité linéaire qui permet d'embrasser d'un seul regard toutes les parties de la composition.[1]) Es handelt sich also für den Maler darum, sowohl dem Gefühl des Betrachters wie seinem Auge einen klaren einheitlichen Eindruck zu vermitteln. Roberts „Fischer" genügen wenigstens der einen von diesen beiden Forderungen; das fertige Werk läßt zwar durch einen Mangel an poetischer Einheit die Phantasie unbefriedigt, aber es besitzt doch die Bildeinheit. Wir erfahren auch, durch welches Mittel der Künstler dieses Ziel erreicht; ein Vergleich von Roberts Gemälde mit der ersten Skizze lehrt es besonders deutlich: en comparant la première esquisse au tableau que nous connaissons il est facile de voir que Robert s'est efforcé d'atteindre l'unité linéaire; c'est dans ce dessein qu'il a placé le patron de la barque au-dessus de tous les autres personnages. — Eine Hauptperson, bezw. eine Hauptgruppe muß also aus der Masse der übrigen Erscheinungen klar herausgehoben werden, um dem Blick des Betrachters schnell und sicher einen Anhalt zu gewähren, von dem er sich orientieren kann und zu dem alle anderen Teile des Bildes in enger Beziehung stehen. So wirkt in Delacroix' Liberté die allegorische Gestalt nicht nur für den Geist als Träger der Idee des Ereignisses, sondern zunächst schon fürs Auge zusammenfassend und Einheit gewährend, ohne daß Planche dies 1831 besonders betont hätte. Die Beobachtung dieses Prinzips vermißt er dagegen 1834 an desselben Künstlers „Schlacht von

---

[1]) Portraits d'Artistes II, 20.

Nancy.“ Das Ganze ist ihm nicht klar und packend genug, und das liegt nicht nur daran, daß die perspektivischen Linien unsicher geführt und schwer zu fassen sind, sondern auch an der Figurenkomposition. Die Gruppen der Schweizer und Burgunder Ritter sind eher verstreut als in Unordnung geraten, so daß der Herzog von Burgund, dessen Untergang die Hauptepisode bilden sollte, nur als ein Zufall mehr erscheint, hinzugefügt den übrigen verworrenen Zufälligkeiten, welche die Leinwand bedecken, ohne sie zu füllen. Man sieht hier zugleich, wie eng für Planche das Poetische und Malerische verbunden ist. Die Hauptperson hat zwei Aufgaben zu erfüllen: dem Geiste muß sie als Führer der Handlung, als „Held“ erscheinen – nicht nur als Spiel des Zufalls[1]) – und zugleich muß sie die Stelle im Bilde sein, auf die alle Linien und Massen hinführen, so daß der Blick sie schnell ergreift. Es fehlt auch nicht an Sätzen, wo Planche dies Prinzip der Komposition unzweideutig betont. So heißt es 1847 von Alex. Hesse, daß er in seinem Triomphe de Pisani noch nicht „die Kunst zu interessieren“ verstehe: l’œil cherche longtemps le personnage principal; l’attention ne sait où se porter (II, 248). Dagegen ist Granets „Eudorus in den römischen Katakomben“ eine der besten Kompositionen: le sujet s’explique bien; l’expression des visages est habilement variée; l’attention se porte naturellement sur le personnage principal (246). 1857 muß er wiederum an H. Vernets „Schlacht bei Alma“ aussetzen: Le regard ne sait où s’arrêter, car toutes les figures du premier plan offrent à peu près le même intérêt,

[1]) Planche übersieht freilich, daß Delacroix, dem historischen Sachverhalt getreu, gerade die Verwirrung der Burgunder darstellen wollte, die ihrem Führer gefährlich ward, den Untergang des Herzogs als Wirkung des brutalen Schicksals, nicht als Triumph des tragischen Helden.

et l'on peut affirmer sans raillerie que le tableau reste encore à faire. – Ein Werk, das Planches Anforderungen voll befriedigte, war L. Boulangers „Triumph des Petrarka“ im Salon von 1836. Die Menge, die den Dichter begleitet, ist zahllos und doch nicht verworren; dabei ist das Volk nur Zuschauer, nicht lebhaft mitagierend; ein Umstand, der dem Maler die Wahl der Mittel erschwerte, durch die er das Interesse fesseln und wachhalten wollte. Boulanger fand aber die Lösung mit der Sicherheit des großen Meisters: dans les tableaux de ce genre l'invention se concentre dans l'ordonnance; vouloir suppléer à l'absence du drame, en multipliant les épisodes, serait une puérilité indigne de la peinture. Die Verteilung der Personen ist einfach und großartig zugleich. Die Augen lenken sich von selbst auf die Gestalt Petrarkas, und durchlaufen ohne Anstrengung, Zerstreuung und Ungeduld die ganze Reihe der Personen, die an diesem prächtigen Schauspiele teilnehmen. (II, 26).

In seinen ersten Salonberichten hebt Planche das Kompositionsprinzip, durch eine Hauptfigur dem Bilde Einheit zu geben (das freilich das ältere und geläufige ist), noch nicht so scharf hervor; ja es findet sich sogar eine Stelle, wo er der Massenkomposition lebhafte Anerkennung zollt. Es handelt sich um Decamps „Cimbernschlacht“ (Salon von 1834), an der man die mangelhafte Ausführung der toten Leiber im Vordergrund getadelt hatte. Planche nimmt in diesem Streit ohne Bedenken für den Künstler Partei, ganz abgesehen davon, daß er die poetische Größe und Wucht der Darstellung nicht genug zu loben weiß. Die Körper im Vordergrund haben seiner Ansicht nach ganz einfach den untergeordneten Wert, der ihnen zukommt; wird doch die poetische und malerische Einheit dieser Schlacht erst in der Entfernung verständlich. Es handelt sich also, wie wir Planches Überzeugung in moderne Sprache

übersetzen können, nicht um Nahsicht, sondern um ein zusammenfassendes Überschauen von weiter entlegenem Standpunkte aus, wobei die einzelnen Körperwerte nicht wie bei jener sozusagen abtastend geprüft werden. Der Vordergrund, fährt Planche fort, der gewöhnlich von den weiter entfernteren Plänen eingerahmt wird, hat hier die entgegengesetzte Rolle zu spielen; d. h. er soll uns mühelos hineinleiten in den weiter hinten liegenden Schauplatz der Handlung, wie im allgemeinen der nach innen abgeschrägte Rahmen diese Funktion erfüllt, dem Blick das Eindringen erleichtert. In einem solchen Vordergrunde darf dann natürlich das Auge nicht im Einzelnen durch plastisch entwickelte Körperwerte in Anspruch genommen und aufgehalten werden, wie Planche richtig erkennt. Ferner: In dem Gemälde Decamps nennt sich der Held weder Marius noch Herzog der Cimbern; der Held ist die Masse selbst, und für die Masse gibt es keinen Vordergrund. Wenn die Gestalten, die in den Rahmen (d. h. eben den Vordergrund) hineingeraten, die Aufmerksamkeit auf sich konzentrieren würden, wie in den militärischen Paradebildern, die in den Ausstellungen so zahlreich sind, dann hätten wir eine Laune des Künstlers vor uns, und nicht die gewaltige Invasion der Cimbern, die Marius zurückschlug. Und weiter analysiert Planche die Darstellung anschaulich: „Die malerische Einheit ist hier nicht minder vorhanden als die poetische. Die wogende buntfarbige Reihe, die den Mittelgrund einnimmt, gestattet dem Auge das Vordringen und Zurückweichen der Streitenden zu unterscheiden; und die tausend farbigen Punkte dahinter, die dem neugierigen Auge noch nichts sind, und die im nächsten Augenblick Menschen sein werden, erhöhen das Erstaunen, ohne die Aufmerksamkeit von den Personen abzulenken, die weiter vorgerückt sind und schon in die Handlung eingreifen“ (I, 251). Hier haben

wir also einmal eine Handlung, wo nicht eine Hauptgestalt Träger des Interesses und der historischen Bedeutung, sondern ein Drama, in dem die Massen selber agieren, ein Aufeinanderprallen von Völkerscharen; und wir müssen anerkennen, daß der Kritiker im Verständnis für das Problem nicht hinter dem Künstler zurückgeblieben ist. Eine Nachwirkung des Eindruckes, den Decamps „Cimbernschlacht" in ihm hinterlassen, finden wir noch 1837 in der Besprechung von H. Scheffers „Schlacht bei Kassel". Er sieht darin eher „einen Überfall auf der Landstraße" als den Zusammenstoß zweier Armeen; und diese Wirkung wird dadurch erzeugt, daß der Künstler das Ringen einzelner Gestalten miteinander dargestellt und auf die Verwendung von Menschenmassen verzichtet hat. Les acteurs se prennent corps à corps, mais ils sont trop peu nombreux pour signifier une guerre; il eût mieux valu diminuer la grandeur des figures et donner à l'engagement plus d'importance, en multipliant les acteurs qui prennent part à la mêlée. (S. 82.)

Jedenfalls gilt aber auch für diese Massenkompositionen, wo das Auge nicht durch eine deutlich hervorgehobene Hauptperson gefesselt wird, von der aus es sich orientiert und zu der alle Nebenpersonen und Nebenhandlungen, alle Stellen des Gemäldes in enger Beziehung stehen müssen, das Gesetz der Notwendigkeit, der fest ineinander greifenden Verknüpfung. Diese allseitige Gebundenheit und Verkettung ist es — wie wir später sehen werden —, die Planche an den Meisterdramen Shaksperes so bewundert. Dasselbe Gesetz gilt auch für die Künste der räumlichen Vorstellung. 1833 erklärt er: la nécessité est un des caractères les plus élevés que l'artiste puisse imprimer à son œuvre. Quand vous apercevez quelque part, dans une création, quelle qu'elle soit, le cachet de la nécessité gravé si profondément qu'on ne pourrait altérer un seul élément

de la composition sans troubler la composition tout entière, assurez-vous que l'intelligence à la quelle vous avez affaire est tout simplement du premier ordre. Si au contraire, les choses qui vous plaisent le plus vous semblent pouvoir être impunément remplacées, soyez en défiance, car vous êtes en présence d'un talent secondaire. Les créations qui se distinguent par l'élasticité, c'est-à-dire par un caractère muable à volonté, sans danger, sans inconvénient, accusent une pénétration incomplète. La beauté traduite parfaitement n'est autre chose que la vérité parfaitement comprise et révélée sous une forme tellement logique et harmonieuse qu'on ne saurait la supposer autrement. (I., 215.) Die Worte sind bei Gelegenheit eines Porträts geschrieben, und haben zunächst den Sinn, daß im Bildnis alle Züge zu einer scharfen, einheitlichen, das Wesentliche hervorhebenden Charakteristik übereinstimmen müssen. Die allgemeine Fassung zeigt aber zur Genüge, daß das Gesetz nicht nur für das Porträt, sondern für alle Arten der Malerei Geltung hat. In demselben Salonbericht heißt es einige Seiten weiter von einer Landschaft des Delaberge: Das Werk ist nach und nach zusammengesetzt worden, Stück für Stück, während es nichts als die Ausstrahlung und Entfaltung einer ursprünglichen Konzeption sein dürfte. Und daß die große Figurenkomposition jene Forderung der allseitigen Gebundenheit und Verknüpfung erst recht zu erfüllen hat, geht aus der Stelle hervor, wo sich Planche — ebenfalls 1833 — gegen Ingres' Bemühen wendet, Rafaels Kunstweise neu zu beleben. Planche, später selber ein glühender Bewunderer Rafaels, genügt die lockere Verbindung der Gestalten nicht, wie er sie damals in seinen dekorativen Bildern zu finden glaubte: la vie romaine, simple, naive, spontanée jusque dans ses dérèglements, permettait, au peintre des Loges, des combinaisons purement linéaires que la vie française

accueillerait par le dédain. Il nous faut et nous voulons des compositions plus savantes et plus motivées. Nous ne consentons pas à la valeur individuelle et indépendante de chaque figure dans un tableau de vingt pieds. Nous demandons compte à tous les acteurs de leur attitude et de leur geste, aussi bien que du plan où ils sont placés, et de la gamme du ton qui les caractérise. (I. 188.)

Zu den uns schon bekannten Gesetzen von der poetischen und linearen Einheit des Bildes kommt hier noch ein Hinweis auf die Farbenskala. Dies legt die Frage nahe, wie sich Planche zu Zeichnung und Farbengebung stellte. Die Generation war bekanntlich geteilt in zwei große Lager, die dessinateurs und die coloristes, die Anhänger Ingres' und die Delacroix'. Aus dem oben Erwähnten ergibt sich, daß man Planche nicht in die Partei Ingres' einreihen darf.[1]) Und daß an seiner Reserviertheit Ingres gegenüber nicht nur im allgemeinen seine Abneigung gegen das Prinzip, ein früheres Stadium der Malerei wieder von neuem anzufangen, schuld ist, sondern auch seine Unzufriedenheit über die Vernachlässigung der Farbe, zeigt deutlich sein Urteil über das Porträt Bertins, das Ingres 1833 ausgestellt hatte. Die feine Modellierung erkennt Planche gern an; aber war es nach Velazquez und van Dyck erlaubt, dem warmen, kräftigen Farbenton des Originals ganz und gar nicht Rechnung zu tragen? Planche antwortet ohne Zaudern „nein" und fordert als Kenner der Kunstgeschichte,

---

[1]) Die anfangs ablehnende Haltung Planches ändert sich freilich später nicht unwesentlich. Die großen zeichnerischen Vorzüge Ingres lernt er immer mehr schätzen, und es ist nicht zufällig, daß Ingres der einzige von den führenden Meistern der Zeit ist, dem Planche einen zusammenfassenden Aufsatz gewidmet hat, während Delacroix und Decamp, die „Koloristen" nicht in ihrem Gesamtwerk gewürdigt werden, mag Planche ihnen auch im einzelnen noch so viel Interesse entgegenbringen.

daß der heutige Künstler weiter baue nicht nur auf der Linienreinheit Rafaels, sondern auch auf den koloristischen Errungenschaften der Venetianer und Niederländer. Er versteht, daß die Maler seiner Zeit sich gern einen Vorwurf aus dem Mittelalter wählen, weil die farbenprächtigen Gewänder von damals reizvoller sind als das dürftige moderne Kostüm; noch 1837 bedauert er, daß auf dem genannten Bilde H. Scheffers, der Schlacht von Kassel, die reichen, üppigen, mannigfaltigen Kostüme des 14. Jahrhunderts allen ihren Wert und Glanz verloren haben. Und 1852 wird die steigernde Macht des Lichtes ausdrücklich anerkannt, wenn es von Rembrandt heißt, er würde in der Malerei nicht einen so hohen Rang einnehmen, wenn bei ihm die Zauberkraft der Farbe, die Verteilung des Lichtes nicht die „Trivialität" der Formen verdeckte (II. 310). So müßten wir also in Planche einen entschiedenen Anhänger der Koloristen und ihres Führers Delacroix sehen? Es fehlt allerdings nicht an Zeugnissen, wo Planche seine Begeisterung für Delacroix' Kunst, und nicht nur für ihre poetische Seite, beredt eingesteht. Besonders fallen die Worte ins Gewicht, die er über die „Frauen von Algier" schrieb (1834). Seit mehr denn zehn Jahren erstrebte der Künstler unermüdlich eine Verjüngung der Malerei, und kaum eins der früheren Werke — die Dantebarke und die Liberté vielleicht ausgenommen — scheint dem Kritiker so treu dies Wollen verwirklicht zu haben wie die Frauen von Algier. Es ist ein Hauptstück, das durch die Malerei allein interessiert, und nichts zu tun hat mit den literarischen Albernheiten der Schwätzer und sentimentaler Weiber. Ja im Gegensatz zu seinen Erörterungen von 1831 und 1833, wo die Liberté ihres poetischen Gehalts wegen so hoch gestellt wurde, wird jetzt mit Lob hervorgehoben, daß der Maler diesmal nicht zu solchen Momenten greift, die fast unabhängig von der Malerei interessieren, indem

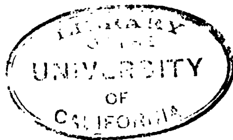
sie die Phantasie zu Hilfe rufen. Dans les Femmes d'Alger il n'y a rien de pareil; c'est de la peinture et rien de plus; de la peinture franche, rigoureuse, vivement accusée, une hardiesse toute vénitienne, et qui pourtant n'a rien à rendre aux maîtres qu'elle rappelle. Je n' hésite pas à le dire, je crois que l'auteur a cette fois rencontré une manière large et féconde, à laquelle il peut se tenir pour longtemps, et qui pourra, je l'espère, nous donner des œuvres nombreuses. (I, 248.) Wenn Planche solche Hoffnungen auf den neuen Stil Delacroix' setzt, möchte man allerdings glauben, er habe mit Leib und Seele zur Partei der Koloristen gehört. Aber es war doch nicht nur ein Farbenrausch, in den Planche angesichts des Werkes geriet; die Frauengestalten selbst, die Behandlung der Körper, also die plastische Seite, trugen sicher nicht wenig zu seinem Entzücken bei; und wenn in der Besprechung des Gemäldes selbst dies noch nicht deutlich hervortritt, so kann man es aus einem Vergleich mit seinem Urteil über die „Straße von Mequinez" schließen. Dies Werk Delacroix', gleichfalls 1834 ausgestellt, zeichnet sich nach Planches eigenen Worten zwar durch ein glänzendes, helles Licht aus, ist aber doch mehr eine Studie als ein wirkliches Gemälde. Die Vortrefflichkeit der Farbengebung allein auf den „Frauen von Algier" hätte also Planche zu seinem überschwänglichen Lob kaum hingerissen.

Wie stimmte das auch überein mit seiner Bewertung der Malerschule der Restauration, die die Schule Davids ablöste? Die eine genügt ihm so wenig wie die andere. Man gab zwar etwa seit 1815 die Steifheit auf und hielt sich ans frische, warme Leben; Paul Veronese, Rubens, Th. Lawrence wurden auf den Thron gehoben. Aber leider fehlte es in jenen trüben Tagen an Gelegenheit, die malerische Tradition dieser großen Vorfahren würdig fortzusetzen; die Künstler mußten sich dem laxen Geschmack der Sammler anbequemen. Der

allgemeine Charakter dieser Kunst ist nach Planche das Überwiegen des Formalen über den seelischen Gehalt, des lebhaften vergänglichen Eindrucks über die stetige, dauerhafte Wirkung, die Vorherrschaft von Oberflächlichkeit und Flüchtigkeit; vous trouverez toujours le caprice au lieu de la volonté, la débauche au lieu du recueillement, le contentement de soi-même au lieu d'une expression nette et concise, conclusion dernière et definitive de plusieurs épreuves douloureuses. (I, 185.)[1] Planche nennt keine Namen und fühlt sich nicht genötigt, in seinem allgemeinen Urteil über die Kunst der Zeit von 1815—30, wo Werke wie das Gemetzel auf Chios, der Tod Sardanapals u. a. entstanden, klar und unumwunden Ausnahmen anzuführen. Er war wohl selbst der Meinung, daß in den ersten Werken Delacroix' die Ausführung zu wenig straff, häufig inkorrekt und nachlässig sei, wenn er auch 1831 solche Vorwürfe nicht ohne Spott im Ton registriert. Auf die prächtige, stimmungsvolle Farbengebung, die für diese Gemälde charakteristisch ist, hat Planche nirgends bestimmt mit Worten der Anerkennung hingewiesen. Vielmehr fällt auf, daß Planche schon 1831 dem besonderen Problem, das Delacroix sich im „Bischof von Lüttich" gestellt hatte, nicht gerecht wird, ja es überhaupt nicht ahnt. Er spricht von sonderbaren Launen, bizarren Ungleichmäßigkeiten der Ausführung, die in diesem Werke unangenehm berühren, und meint damit, daß mehrere Köpfe des Vordergrundes weniger herausgearbeitet und

---

[1]) Ein paar Seiten weiter heißt es von der Landschaftsmalerei: Le paysage est aussi en travail de renouvellement et commence à comprendre qu'il ne s'est pas régénéré, comme il l'espérait d'abord, en empruntant à la dernière école anglaise sa couleur éclatante et l'effet saisissant de ses lignes et de ses plans, disposés avec une adresse merveilleuse, mais trop intelligible et trop semblable à elle-même dans les artifices qu'elle emploie (I, 189).



vollendet seien als andere im zweiten und dritten Grund. Für Delacroix war, wie Villot erzählt, das Tafeltuch der „Kapitalpunkt" des Gemäldes; von diesem Zentrum aus das Licht ausstrahlen zu lassen und damit Gliederung in die ganze Komposition zu bringen, darin sah er seine eigentliche Aufgabe.[1]) Mag diese Atelieranekdote auch die Wichtigkeit des Beleuchtungsproblems übertreiben und alle anderen künstlerischen Absichten des Meisters ignorieren, so zeigt sie doch recht deutlich den Unterschied in den Idealen unseres Kritikers und der Koloristen. Planche übergeht die Lichteffekte des Bildes ganz mit Stillschweigen und bemerkt nicht, daß die unpräzise Modellierung einiger Gestalten des Vordergrunds nur die natürliche Folge von Delacroix' koloristischen Tendenzen war: die Formen der Körper, die sich von rechts über den Tisch beugen, mußten durch das strahlende Licht aufgelöst werden. Bedingungslose Bewunderung für Delacroix und die Koloristen finden wir also bei Planche ebensowenig wie blinden Glauben an Ingres.

Für seine Stellung zu Farbe und Form scheint dann seine Reise nach England, 1835, entscheidend geworden zu sein. Schon 1833 behauptete er von den englischen Landschaftern, daß sie die tiefe Schönheit zu oft dem flüchtigen Reiz geopfert hätten; und es ist auffällig, daß er Constable, dessen Werke in den zwanziger Jahren in Paris soviel Begeisterung erweckten, überhaupt nicht erwähnt. In England sah er Originale von Turner, Stanfield und Daniell, und er gesteht gleich, daß sich seine Meinung über diese Künstler, die in Frankreich so großen Ruhm genossen, die man aber nur aus Gravuren gekannt, „eigentümlich modifiziert" habe. Der Phantasie eines Turner, die zuweilen mit

[1]) Vgl. A. Rosenberg: E. Delacroix, S. 33, in Dohmes Kunst und Künstler IV, 2. — In den Tagebüchern des Meisters finden sich keine Stellen, die auf den „Bischof von Lüttich" Bezug hätten.

königlicher Selbstherrlichkeit die Wirklichkeit umgestaltet, die irdischen Gegenden in ein Zaubermeer von Licht taucht, steht der Franzose sehr zurückhaltend, ja ablehnend gegenüber. Den „Brand des Parlaments“ hält er überhaupt nicht für ein ernstes Kunstwerk: c'est tout au plus un jaune d'œuf répandu sur une nappe. Und eine Rheinansicht (Grab des Generals Marceau) werde nicht nur der Kenner der Gegend nicht wiedererkennen, sondern Planche kann unmöglich glauben, daß eine solche Landschaft jemals irgendwo anders existiert habe als im Feenreiche. Ganz abgesehen von den groben, gestaltlosen Figuren – weiß man doch längst, daß für Turner die Menschengestalt weniger Bedeutung hat als ein Baumstumpf oder ein Kieselstein – ganz abgesehen von ihnen, wie soll man die Berge im Hintergrund näher bestimmen? Est-ce de l'or, de l'acajou, du velours ou du biscuit? La pensée se fatigue en conjectures et ne sait où s'arrêter. Le ciel où nagent les lignes de l'horizon est lumineux et diaphane. Mais ni l'Espagne, ni l'Italie, ni les rives du Bosphore, n'ont pu servir de type à Turner pour la création de cette splendide atmosphère. Dieses Schwelgen in Licht- und Farbenreizen, bei dem die plastischen Werte der Dinge vergessen werden, der Charakter der Formen verloren geht, bedeutet für den vernünftigen Franzosen, und das ist Planche durch und durch, ein Überwuchern phantastischer Willkür, ein unerlaubtes Aufbegehren des Individuums gegen die Gesetzmäßigkeit der äußeren Welt, die zwar nicht sklavisch nachgeahmt werden, aber doch respektiert werden soll. Bei einem Vergleich zwischen Turner und Paul Huet erhält der Landsmann entschieden den Vorzug: Huet, dans la dernière exposition de Paris, s'est montré supérieur à Turner de tout l'intervalle qui sépare l'imagination poétique de la fantaisie puérile. Turner, quoi qu'il fasse, soit qu'il continue les débauches

désordonnées de son pinceau, soit qu'il essaye de se renfermer dans une sobriété laborieuse, ne composera jamais rien comme „une soirée d'automne.“ Die Worte zeigen deutlich das Nationalbewußtsein des Franzosen, der dem Lande, das den Künstlern der Restauration Vorbilder gegeben, jetzt einen heimischen Meister zeigen kann.[1])

Es ist aber doch nicht nur Nationalstolz, der aus der Ablehnung Turners spricht, sondern dasselbe Prinzip, das Planche gegen den eigentümlichen Wert von Turners Lichtkunst blind machte, zeigt sich auch in der Beurteilung der französischen Landschaftsmalerei, die ja gerade zu seiner Zeit in der Schule von Fontainebleau einen neuen Aufschwung nahm. — Poetischer Gehalt muß auch die Landschaft erfüllen; von einem gedankenlosen, unpersönlichen Abschreiben der Natur will Planche nichts wissen; gerade in seinen Besprechungen von Landschaftsbildern kämpfte er mit am heftigsten gegen den „Realismus“. Die sorgfältige Wiedergabe aller Einzelheiten wird als pedantisch und unkünstlerisch verdammt — wobei er freilich übersieht, daß auch in der Kunst ein liebevolles Eingehen aufs Kleine und Einzelne möglich ist —; der Landschaftsmaler soll zusammenfassen, die Hauptsachen herausheben, den Zusammenhang des Lebens in der Natur, die organische Wachstumseinheit der Bäume, der Höhenzüge, die durchgehende Bewegung der Luft, vor Augen führen. Hierin stimmen seine Forderungen mit den Bestrebungen der Meister von Fontainebleau überein; er gesteht daher auch Paul Huet, Rousseau, Corot den poetischen Wert ihrer Werke zu. Was er aber vor allem verlangt und bei jenen sehr oft vermißt, ist straffe Formgebung. Nicht die Einzelheiten sollen peinlich aufgezählt werden, aber die Gestalt im

[1]) Portraits d'Artistes II, 239.

Ganzen soll sich behaupten, die scharfen Konturen dürfen — sei es nun durch die Wirkungen des Lichts, sei es durch die Willkür oder die mangelnde Gestaltungskraft des Künstlers — nicht verwischt werden. Bei einem Überblick über die Entwicklung der Landschaftskunst in den letzten Jahrzehnten klagt er 1855: En France et en Angleterre les peintres de paysage se laissent aller trop facilement au plaisir d'embrasser de grandes masses de lumière et d'ombre, et se croient dispensés d'écrire la forme des objets;[1]) beiden wird die deutsche Schule empfohlen wenigstens in der Hinsicht, daß sie den festumrissenen Kontur von ihr übernehmen sollen. Die italienische Landschaft, wie sie Nic. Poussin gemalt hat, mit ihren großen, klaren, einfachen Linienzügen, gilt ihm als Ideal; da dies ihm immer vorschwebt, kann er den modernen Bestrebungen natürlich nicht gerecht werden.[2])

Das entschiedenere Gewichtlegen auf das alte Erbteil der französischen Kunst: präzise Zeichnung, vollendete Formensprache, zeigt sich bei Planche seit Mitte der dreißiger Jahre allenthalben. 1836 stellt er im Gegensatz zur bisherigen allgemeinen Gewohnheit an die Spitze seines Salonberichtes eine eingehende Besprechung der Skulpturen, weil die Plastik die reinste und idealste aller bildenden Künste ist, und der Brauch der Kritik, sie am Schluß nur schnell und obenhin abzutun, in keinem Verhältnis zu ihrer Bedeutung steht. Es ist nur ein konsequenter Schritt weiter, wenn er bald darauf mit aller Entschiedenheit auch in der Malerei die Berücksichtigung plastischer Werte postuliert. Der Künstler, der ihm Gelegenheit gab,

---

[1]) Revue d. d. M. 1855, III, 819.

[2]) Es genügt daher, Planches prinzipielle Ansichten über die Landschaft kurz anzudeuten, und ich darf mir wohl ein näheres Eingehen auf seine Kritiken der Werke Huets, Rousseaus u. a. ersparen.

seine neuen Überzeugungen klar auszusprechen, war wieder Delacroix. 1838 war seine „Medea“ ausgestellt, ein Werk, das nach Planches Worten die immer bestimmtere Vorliebe des Künstlers für die ideale Seite der Malerei offenbart. Ohne allen Zwang geschieht es, daß der Kritiker diese Darstellung eines antiken Stoffes vergleicht mit Delacroix' bisherigen Hauptwerken, die fast ausschließlich ihr Thema der modernen Geschichte entnommen hatten. Nun ist Planche zwar noch vollkommen überzeugt von dem poetischen und künstlerischen Wert derartiger Vorwürfe, aber ihnen hängt doch, wie er sich jetzt gesteht, notwendigerweise eine Schwierigkeit an, die leicht gefährlich werden kann. „Seit zwanzig Jahren hat sich die französische Malerei an einer so heftigen Liebe für das Kostüm berauscht, hat so viel Ausdauer auf die Darstellung von Helmen und Panzern verwandt, daß sie nicht ohne Gefahr auf dem Weg, den sie eingeschlagen hat, weiterschreiten möchte. Führe sie fort, alle Inspirationen sich aus der modernen Geschichte zu holen, so könnte sie bald dazu kommen, die Formen des menschlichen Körpers zu vergessen; immer mit Kleidungs- und Rüstungsstücken beschäftigt, würde sie bald das Nackte verlernen, d. h. das wichtigste Element der Malerei.“ (II, 108). Planche weiß Delacroix nicht genug zu loben, daß er sich einen antiken Stoff gewählt hat, der ein Prüfstein für das plastische Können ist, und da in der Medea noch Energie und dramatischer Ausdruck zu der fast tadellosen Beherrschung der Körperformen hinzukommt, zögert er nicht, sie für das schönste Werk des Künstlers zu erklären. — Die Kehrseite seiner neuen Auffassung zeigt sich dann gleich in der Beurteilung der „Konvulsionnäre von Tanger“. Planche ist sich noch des Unterschiedes zwischen Fernsicht und Nahsicht bewußt. Er erkennt alle Vorzüge, die sich für den entfernten Betrachter leicht er-

geben, das Zusammenwirken der Farben zu reichen, mannigfaltigen Massen, die durchgehende Energie in dem Bewegungszug der Menge. Aber nicht mehr, wie 1834, als er Decamps Cimbernschlacht vor sich hatte, paßt er sich den Bedingungen, die der Künstler dem Betrachter auferlegt, an; er begnügt sich nicht mit dem Eindruck vom entfernten Standpunkte. Die Einzelformen sollen auch dem prüfenden Blick des nahestehenden Beschauers Stand halten, und das Resultat, das er aus der Nahsicht gewonnen, gibt den Ausschlag: die „Konvulsionnäre von Tanger“ bedeuten für Planche nur einen Entwurf, kein vollendetes Werk.[1])

Der längere Aufenthalt in Italien, das Studium der Meister der Renaissance mußte Planche in seiner Vorliebe für plastische Werke nur noch bestärken. 1852 heißt es klar und bestimmt: Tous ceux qui aiment la peinture savent depuis longtemps, que l'art vit du nu. C'est dans le nu seulement que le savoir se révèle. — C'est au nu seul qu'il appartient de marquer nettement la place d'un homme qui pratique l'art de Phidias et

---

[1]) Les Convulsionnaires de Tanger offrent à l'œil un ensemble de couleurs vraiment délicieux. Les murs couronnés de spectateurs, les turbans de la foule qui se presse autour des convulsionnaires, composent des masses pleines de richesse et de variété. Pourquoi faut-il que ce tableau, si excellent quand on le regarde à la distance de quelques pas, ne soutienne pas l'analyse? Le ton des murailles et des turbans demeure tel qu'il paraissait d'abord, et continue de réjouir l'œil; mais j'ai regret à le dire, il n'y a pas dans toute cette foule une seule figure logiquement construite, capable de marcher, de se tenir debout, d'avancer la jambe ou de lever le bras. Nulle forme n'est déterminée, le front et les orbites sont confondus; ni les mains ni les jambes sont attachées; il y a, dans ce chaos, de quoi désespérer l'attention la plus courageuse. Cependant il est impossible de méconnaitre l'énergie qui anime tous les acteurs de cette scène; mais cette énergie nest qu'indiquée dans cette ébauche confuse. Je consens à voir dans cette toile le programme d'une admirable composition, jamais je ne consentirai à croire que ce soit un ouvrage achevé. (II, 109).

de Rafael.[1]) Mit dieser Nebeneinandersetzung wird wiederum ausgesprochen, daß die Darstellung des Menschenleibes für die Malerei das Höchste ist so gut wie für die Plastik, die Körperbildnerin selbst. Wurde der hohe Wert der modernen Geschichte für die Malerei 1838 noch voll anerkannt, so rückt die peinture militaire für den Planche des Salons von 1857 in zweite Linie. Je ne compte pas sur la peinture militaire pour l'agrandissement du style. Si l'on veut agrandir le style de notre école, il faudra bon gré mal gré revenir aux sujets qui commandent la peinture du nu. Une charge de cavalerie ne vaudra jamais pour le pinceau le torse d'un anachorète ou d'un gladiateur. La peinture militaire émouvante par les souvenirs qu'elle réveille, n'est qu'un genre secondaire.[2]) — Auch für die Genremalerei ist die Zeichnung der Personen, präzise Wiedergabe von Kopf und Körper die Hauptsache. Möbel und Stoffe sind nur Beiwerk. Il faut dans tous les genres, même dans le genre anecdotique, traiter les figures avec plus de soin que les meubles et les costumes, ermahnt er 1857 den Genremaler Comte.[3]) Planche spricht nur von Möbeln und Kostümen, und mit unverkennbarer Geringschätzung, weil er sie auf ihren poetischen und ihren plastischen Wert hin anschaut, der zweifellos sich mit dem des Menschen nicht messen kann, nur vergißt er, daß diese Dinge Träger des Lichts sein können, und als solche, und damit zugleich als Vermittler der Stimmung, welche das Lichtweben erzeugt, nicht hinter der Menschengestalt zurückstehen. Das Verständnis für die malerische Bedeutung und auch für die poetische Kraft des Lichtes, das bei einem gleichzeitigen Kritiker wie Thoré-Bürger schon so stark entwickelt ist, geht Planche, zumal dem späteren

[1]) Portraits d'Artistes, II, 59.
[2]) Revue d. d. M. 1857, IV, 389.
[3]) ebd. 395.

Planche, fast vollständig ab. Er gibt sich auch selber darüber Rechenschaft und legt am Schlusse seines Aufsatzes über Tizian ein Bekenntnis ab, das wenigstens den Vorzug der Klarheit besitzt. Die Hauptsätze lauten: Pour les esprits qui ont suivi en Grèce et en Italie le développement des arts du dessin, il est évident que dans la peinture la forme domine la couleur. Und warum? La couleur charme le regard, mais ce n'est pas à la couleur qu'il est donné de parler à la pensée .... La forme domine la couleur, parce que la forme exprime le mouvement, parce que le mouvement exprime la vonlonté.[1]) Damit wird die Bevorzugung plastischer Werte in der Malerei letzten Endes zurückgeführt auf den Satz von der réaction spiritualiste in den bildenden Künsten; sie geht bei Planche hervor aus der aufrichtigen Überzeugung, daß für den Ausdruck menschlichen Innenlebens innerhalb der Welt der sichtbaren Erscheinungen die menschliche Gestalt selbst das geeignetste Instrument sei.[2])

Die Plastik hat Planche sehr oft als die idealste von allen Künsten bezeichnet. Schon 1831 spricht er

[1]) Revue d. d. M. 1857, I, 508 f.

[2]) Es sei noch angeführt, was Cousin von der „Komposition" schreibt; er versteht darunter die Anwendung der materiellen Mittel, um zum Ausdruck zu gelangen, und wählt folgendes Beispiel: Si par exemple j'avais à peindre la femme au moment où elle met un enfant au jour, je disposerais tous les traits de sa figure, toute l'attitude de son corps, de manière à exprimer la joie et la douleur qui saisissent son âme; je ferais concourir tous les individus qui l'entourent à la même unité d'expression; je ne verrais en eux comme en elle, que des formes symboliques, que de signes hiérogliphiques qui me seraient donnés pour faire luire sur toute la scène l'idée morale, dont elle doit être la manifestation. On comprend par là toute l'importance de la composition. Cousin legt also das Hauptgewicht auf das Mimische; er fährt fort: Mais, si elle se borne à placer des ombres près de la lumière, à disposer des lignes pour plaire seulement à l'œil, la composition est la mort de l'art. (A. a. O. S. 425).

von der Skulptur qui de tous les arts est le plus sévère, le plus abstrait, le plus en dehors de toutes les habitudes de la vie réelle (I, 82). Dieser Charakter der Plastik ergibt sich für ihn unmittelbar aus dem Material, das sie verwendet. Der Stein mit dem es der Bildhauer (sculpteur) ja zunächst zu tun hat (aber auch die Bronze wird mit eingerechnet) ist ein schwer zu bearbeitendes Material; ein Fehler ist hier leichter begangen, schwerer wieder gut zu machen als in anderen Künsten. Das Planche so sehr verhaßte, in seiner Zeit aber gern geübte Improvisieren wird hier also unmöglich. Reifliches Erwägen, langes Durchdenken muß vorhergegangen sein, ehe man zur Ausführung in Marmor schreitet; c'est avant tout un art de conscience et de méditation. Die Plastik wird daher, wie kaum eine Kunst, von selbst dazu geführt, das Ideal darzustellen, das aus einem langen geistigen Abklärungsprozesse hervorgegangen ist.[1]) Gerade in seinen Kritiken über plastische Werke nimmt Planche immer wieder Gelegenheit, gegen den „Realismus", das Abschreiben der Natur zu kämpfen. Mit einer

[1]) Es heißt bei Cousin über das Ideal: L'élément capital de la beauté, c'est l'idée morale; l'idéal diffère du réel en ce qu'il se rapproche beaucoup plus de l'idée morale. Dans toute chose il y a du général et du particulier, de l'unité et de la variété: deux objets et deux objets font quatre objets, voilà une vérité; mais dégagez l'unité de la variété, vous aurez deux et deux font quatre, c'est-à-dire la forme la plus pure de l'idéal. L'idéal, c'est donc ce qui réfléchit le plus purement l'idée renfermée dans l'objet; le réel, c'est le particulier, c'est ce qui frappe les sens. Le but de l'art est donc d'arriver à l'idéal, c'est-à-dire d'épurer assez la variété et l'unité pour qu'elles réflètent le plus purement possible l'idée morale. (a. a. O. S. 425). – Der Kunst ist es aber nun eben nicht möglich, ganz von den Sinnen sich abzuwenden, sie rechnet nicht mit der Zahl, der „reinsten Form des Idealen"; so bemüht sie sich wenigstens, in den Erscheinungen die allgemeinen Züge herauszuheben, von dem Nebensächlichen, den Trübungen zu abstrahieren.

Ausdauer, die für den Leser manchmal ermüdend wirkt, wiederholt er, daß dies Verfahren nicht genügt, predigt er das Gesetz der Interpretation. Daß Planche gerade hier immer wieder darauf zurückkommt, hat auch seine äußeren Gründe. Wenn es sich um Historienbilder handelte, mochte es den Zeitgenossen unschwer einleuchten, daß es hier bei der Wahl des Moments, bei der Anordnung der Gruppen und der Gesamtkomposition ohne eine Dazwischenkunft des Menschengeistes nicht abgehe. Bei der plastischen Darstellung von Körpern — und dementsprechend in der Malerei beim Porträt, wie auch in der Landschaft — sahen viele Künstler das Heil in einer genauen Nachahmung des Vorbildes, das die Natur liefert, in der Ausschaltung aller persönlichen Zutaten. Dieser Ansicht entgegen betont Planche, daß auch der Bildhauer umgestaltend eingreifen muß in das Stück Wirklichkeit, das er darstellen will. Und dies geschieht nicht nur, indem er mit der äußeren Erscheinung lose eine geistige Beziehung verbindet; sondern das Gesetz der Interpretation bezieht sich schon auf die sinnliche Erscheinung an sich; neben der „expression" darf die Plastik die die „Linienharmonie" vergessen.

Um zu begreifen, was Planche unter Linienharmonie versteht, werden zunächst am besten die Forderungen betrachtet, die er an die plastische Darstellung des nackten Menschenleibes stellt. Dem Nackten legte Planche, wie wir sahen, mit der Zeit auch in der Malerei immer größere Bedeutung bei, der Plastik wird es schon früh als ihre eigentliche Aufgabe zugesprochen: „Wir zweifeln nicht", sagt er bereits in seinem ersten Salonbericht, „daß das Nackte eines der Hauptelemente, einer der unentbehrlichsten Bestandteile der Skulptur sei." (I, 143).

Worin besteht nun für Planche die Schönheit des nackten Menschenleibes? Seine Auffassung deckt sich jedenfalls nicht mit dem akademischen Geschmack, der

das Ideal in einer eleganten Glätte und Rundung der Formen erblickt. Am Apoll von Belvedere vermißt er 1855 in den Muskelplänen der Brust und den Gliedern die Zeichen der Kraft. Und das Verfahren Pradiers wird 1831 scharf getadelt: er hat, um die Natur zu verschönern und auf seine Art zu idealisieren, eine besondere Methode, die darin besteht, sie zurecht zu machen und abzurunden; er hat sich ein System konstruiert, das zugleich an Canova und Girardon erinnert, er ist ebenso manieriert wie jener und ebenso weich wie dieser. An den 3 Grazien sind nicht nur die ausdruckslosen Gesichter, sondern auch die gleichmäßig runden Schenkel und ähnliche Schwächen in der Behandlung von Leib, Rücken und Armen tadelnswert; so fehlt ihnen Jugend und Gesundheit. Eine positive Angabe erhalten wir 1840. Hieß es schon von Pradiers Grazien, daß ihnen die Gesundheit fehle, so wird jetzt die plastische Schönheit in enge Beziehung gesetzt zur Zweckdienlichkeit des organischen Gewächses. Schön ist ein Körper dann, wenn alle Glieder so ausgebildet sind und so ineinandergreifen, daß sie ihre natürliche Bestimmung frei und leicht erfüllen. Es handelt sich um eine Flora von Bosio, deren Füße „abstoßend häßlich“ sind. Planche zweifelt nicht, daß es dergleichen in natura gibt, aber ein so gebauter Fuß könnte die zum Gehen nötigen Bewegungen nicht regelmäßig ausführen; wenn die Gestalt aufstünde, so würde sie plump und langsam laufen. Denn wenn der Gang leicht und schnell sein soll, ist es unbedingt nötig, daß die Ferse von der großen Zehe durch einen erhöhten Bogen getrennt ist, und dieser Bogen kann nicht bestehen, ohne daß der Fußrücken eine Wölbung zeigt, die eben an den Füßen der Flora fehlt. Man sieht, Planche gibt sich genau Rechenschaft, ehe er verallgemeinernd fortfährt: Dans le cas particulier, comme dans toutes les questions qui concernent la

forme du corps humain, la beauté peut se déduire de l'utilité et réciproquement (II., 177). An den Parthenonfragmenten bewundert er neben der Vornehmheit auch die Kraft; Phidias trennte die Schönheit nicht von der Gesundheit; largeur des hanches, largeur de la poitrine, il n'oublie aucun des signes de la force.[1])

Diese Auffassung der Körperschönheit als Kraft, Gesundheit, Zweckdienlichkeit führte Planche dazu, gewisse Altersstufen als besonders geeignet für die plastische Darstellung anzusehen. Er will ausgereifte Formen oder wenigstens Formen von bestimmtem Charakter, wie das Altertum und die Renaissance sie bevorzugt haben, voll entwickelte Männer und Frauen, auch Kinder; aber nicht Übergangsstadien der körperlichen Entwicklung. In der Laokoongruppe haben die Söhne nicht den Charakter von Jünglingen, sondern von Männern, nur in kleinerem Maßstabe, und obwohl dies Verfahren die Mannigfaltigkeit des Ganzen beeinträchtigt, kann Planche die Künstler doch nicht tadeln, weil auch er die präzisen Konturen der Mannesgestalt für schöner hält als die des Jünglings.[2]) Dementsprechend steht Planche der Darstellung eines zwölfjährigen Mädchens (Jeune Fille au Tombeau de Botzaris) von David d'Angers mit einiger Reserve gegenüber. Bei aller Anerkennung, die er spendet, aus voller Überzeugung stimmt er doch nicht zu, das merkt man aus dem Tone deutlich. Cet âge indécis qui n'est plus l'enfance et qui n'est pas encore la nubilité, est pour le statuaire une donnée difficile à

---

[1]) Revue d. d. M. 1856, V. L'art grec et la sculpture réaliste. S. 545.

[2]) Ebd. 539: Il a préféré la virilité à l'adolescence, parce que la première offre des contours plus précis que la seconde, et comme la précision des contours est un des éléments de la beauté, il a cru toucher plus sûrement le but de son art en donnant quelques années de plus aux fils de Laocoon.

traiter. Die schmächtigen Formen, die etwas eckigen Knöchel, Kniee und Schulterblätter hat er allerdings mit wunderbarer Treue und Einfachheit abgebildet, dem Ganzen auch etwas Rührendes gegeben; aber Planche bleibt doch bei dem Urteil: das Alter der Figur allein beweist, daß David d'Angers mehr nach Wahrheit als nach Schönheit gestrebt hat; und Jean Goujon wird heraufbeschworen, der niemals einen solchen Vorwurf behandelt hätte, weil er nicht die volle Entfaltung der Schönheit zeigt.[1])

Linienharmonie besteht für Planche also nicht einfach in einem rhythmisch angenehmen Fluß der Umrisse, in irgend welchen an sich wohlgefälligen geometrischen Proportionen, sondern Linienharmonie im plastischen Sinne ist organische Schönheit, zweckmäßige Ausbildung und ungehemmtes Ineinandergreifen und Zusammenwirken aller Körperteile. Das Gesetz der Linienharmonie verlangt vom Künstler, daß er sich ein Modell wähle mit gesund und reif entwickelten Formen, einen Körper, dessen Organe alle leicht und frei ihrer natürlichen Bestimmung gehorchen. Dies Modell hat er dann nicht etwa mit peinlicher Sorgfalt in allen Einzelheiten nachzuahmen, sondern vor allem die großen Muskelpläne herauszuarbeiten und nebensächliche Züge, wie Unebenheiten der Haut, beiseite zu lassen. An einem Torso vom Parthenon, dem sogenannten Theseus, rühmt er: Tous les détails mesquins sont supprimés. La forme est accusée par un petit nombre de masses musculaires et comme résumée en quelques traits. Die Bildhauer seiner Zeit, David d'Angers an der Spitze, sündigten unserem Kritiker nur zu häufig gegen dies Prinzip der Auswahl.

Das Gesetz der Linienharmonie ist nun entscheidend bei der Frage, welche Stellung und Haltung der Bild-

---

[1]) Zusammenfassender Artikel über David d'Angers in der Revue d. d. M. 1856, II, S. 73—99.

hauer seinen Gestalten zu geben hat. Es kommt darauf an, daß der Betrachter die organische Schönheit und Wachstumseinheit, die der Künstler an der Hand irgend eines Motives darstellen will, leicht und vollständig erfassen kann. Zusammenhang und gegenseitige Beziehung aller Glieder muß sich ohne Schwierigkeit dem Auge offenbaren, die einzelnen Teile dürfen einander nicht verdecken und im Wege stehen. Planche denkt hier hauptsächlich an die Rundplastik, nicht an das Relief, und vor allem an die Einzelfigur. 1847 klagt er über Clésingers Femme piquée par un serpent: Es ist unmöglich zu entdecken, von welcher Seite man sie betrachten muß; mag man sich nach vorn oder nach hinten wenden, ihr Kopf verschwindet. Avec la meilleure volonté du monde, il n'est jamais permis d'embrasser d'un regard l'ensemble de cette figure. Man kann daher nicht einmal von einem Mangel an Eleganz und Harmonie der Linien sprechen, les lignes sont nulles, car dans la statuaire les lignes brisées n'ont aucune valeur (II, 267). Damit nicht genug: für die Rundplastik, die statuarische Kunst, gilt das Gesetz, daß sie von allen Seiten einen harmonischen Anblick gewähren muß. 1840 heißt es ganz allgemein: Il faut qu'une figure isolée intéresse à peu près également le spectateur sous quelque face qu'elle se présente (II, 186). Dieser Forderung liegt, wenn auch nicht ausgesprochen, die Überzeugung zugrunde, daß zum vollen Verständnis der plastischen Schönheit alle Teile des Körpers nötig und wertvoll sind, nicht nur die Vorderseite mit ihrer Möglichkeit mannigfaltiger Geberdung, auch die Kehrseite als mehr konstitutiver Faktor, als Ausdruck ruhigen Bestandes und die beiden Profilansichten als Vermittlung zwischen „diesen Gegensätzen gesteigerter Bewegtheit und nachdrücklichen Zusammenhalts."[1]) Bei

[1]) Schmarsow: Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, Leipzig 1905, S. 248.

der Besprechung von zwei Werken Pradiers wird dann 1846 auf dies Prinzip besonders Gewicht gelegt. Die Art, wie in dem Standbild des Herzogs von Orléans der Mantel über die Schulter geworfen ist, wäre nur annehmbar in dem Falle, wo die Gestalt bloß von einer Seite betrachtet werden dürfte. Da sie aber auf ein Piedestal gestellt ist, ist es natürlich, daß der Betrachter um sie herumgehen will. Dasselbe gilt von der Gestalt der Poésie légère: cette figure ne peut être vue que d'un seul côté. Pour la juger de la manière la plus avantageuse, il faut la regarder en face; si l'on en veut faire la tour, il est impossible de rencontrer un ensemble de lignes satisfaisant. Deshalb zieht Planche die Phryne desselben Künstlers vor, die zwar nicht ein vollständig originelles, aber ein allseitig harmonisches Werk war. Die Poésie légère ist bei allen Einzelvorzügen unvollkommen, parce qu'elle ne satisfait pas à l'une des conditions fondamentales de la statuaire, je veux dire l'harmonie de lignes. (II, 220f.)

Planche begnügt sich jedoch, in jedem einzelnen Falle zu prüfen, ob das allgemein verbindliche Gesetz der Linienharmonie erfüllt ist; er geht nicht so weit, gewisse Motive, bestimmte Bewegungen als von vornherein mit diesem Gesetz unvereinbar zu bezeichnen und von der plastischen Darstellung deshalb auszuschließen. Vielmehr widerspricht er lebhaft der Ansicht Guizots, daß nur Zustände seelischen Gleichgewichts, ruhige Körperhaltungen dem Meißel erlaubt seien.[1]) Allerdings sind im Laokoon nicht alle Momente beibehalten, die der Dichter schildert. Aber wenn der Bildhauer manches aufgab und änderte aus Rücksicht auf die Linienharmonie, wenn er die blutbefleckten Stirnbänder wegließ, die Schlangenleiber nicht Rumpf und Nacken Laokoons umwinden ließ und ihre Köpfe

[1]) Nouveaux Portraits littéraires II, 126 f.

seinem Haupte fernhielt, damit der menschliche Körper frei zur Geltung käme, so hat er doch den Schmerz Laokoons und seinen Kampf gegen die Ungeheuer in seiner ganzen Heftigkeit dargestellt.[1]) Ja Planche bedauert, daß der Ausdruck in den Söhnen abgeschwächt ist; le groupe ne serait ni moins beau ni moins harmonieux, si les deux fils du grand-prêtre trahissaient leurs tortures avec moins de réserve. Der Kampf der Lapithen und Centauren, die Ringer in der Tribuna von Florenz, Pugets Milo werden von ihm wiederholt noch als Beispiele dafür angeführt, daß die Darstellung heftiger Affekte und leidenschaftlicher Bewegungen an sich der plastischen Kunst nicht verboten sind. Der Kritiker überläßt es wieder dem Takt des Künstlers, die starke seelische und körperliche Bewegung, die er darstellen will, mit dem Wesen der Linienharmonie in Einklang zu bringen, und hütet sich, die Schaffenden durch allzu bestimmte Normen zu beschränken.

Schwieriger ist das Problem, ob die Forderungen der organischen Schönheit auch da für den Künstler bindend sind, wo er nicht schlechthin den menschlichen Körper in Ruhe oder Bewegung zeigen will, sondern

---

[1]) Es seien hier einige Stellen aus Planches Besprechung der Laokoongruppe angeführt, die wegen ihrer Übereinstimmung mit Lessings Darlegungen interessant sind. Je conçois sans peine que le groupe du Vatican n'offre pas à nos regard les dragons de Ténédos dominant de leurs têtes le visage épouvanté du prêtre de Neptune. Ce détail excellent dans les vers du Mantuan, n'aurait pas obtenu dans le marbre le même succès que dans l'épopée romaine. Il aurait violé d'une maniére fâcheuse l'harmonie linéaire dont la sculpture doit toujours tenir compte. Weiter bemerkt Planche: Les serpents s'enroulent autour de ses cuisses, mais le torse n'est pas envahi par leurs étreintes, la poitrine respire librement, et la nuque, voisine du siège de la pensée, n'est pas atteinte par leurs morsures ... (Revue 1856, V. 536 ff.) Vgl. dazu Lessings Laokoon, Kap. V, i. d. Ausg. von Schmarsow, Leipzig 1907, S. 21.

eine bestimmte Persönlichkeit, wo es sich also um Denkmalskunst handelt. An einem Beispiel, das nicht ganz passend gewählt ist, das seinen Standpunkt aber recht deutlich zeigt, entwickelt der junge Planche seine Gedanken über die plastische Darstellung des Charakters. 1831 sucht er sich klar zu machen, wie verschiedene Rollen die Skulptur im alten Griechenland und heute spielt. In Athen war, durch das Klima begünstigt, das Studium des nackten Leibes die Hauptsache; für den Kopf interessierte man sich erst in zweiter Linie; er galt nur als ein Teil des ganzen körperlichen Gewächses, als ein Glied wie alle andern Glieder, und wenn er nur mit den übrigen übereinstimmte, war man zufrieden. Heute ist es anders; das Nackte ist jetzt nicht mehr ein Gegenstand täglichen Studiums, und auf das einzige, das wir unverhüllt sehen, den Kopf, konzentrieren wir naturgemäß unsere Aufmerksamkeit. Er gilt uns außerdem als Sitz der Gedankenarbeit, und dies Geistesleben wollen wir auch im plastischen Abbild wiedersehen. So zweifelt der junge Planche nicht, daß Phidias, wenn er heute die Venus noch einmal zu schaffen hätte, ihr nicht einen so einfachen Gesichtsausdruck geben, sondern in ihre Augen, Lippen und Schläfen alle die Gefühle und Gedanken hineinlegen würde, die van Dyck und Th. Lawrence in ihren Porträten offenbart haben. Ausdruck verlangt also Planche von der Plastik, und zwar Ausdruck der Gefühle und Gedanken, die den Menschen von heute bewegen; die stille einfache Schönheit der griechischen Idealgestalten genügt ihm 1831 nicht. Wie in der Dichtkunst das komplizierte Drama Shaksperes dem Menschen der Gegenwart näher steht als die Tragödie des Sophokles, so muß auch aus der Plastik der Geist des modernen Lebens sprechen.

Da mußte Planche einem Künstler besonders sympathisch gegenüberstehen, der wie David d'Angers

bemüht war, die hervorragenden Männer der eigenen Zeit und der nationalen Geschichte in lebenswahrer plastischer Darstellung zu verewigen. „Niemand hat das menschliche Antlitz gründlicher und ernsthafter studiert als er“, dies Lob wird ihm denn auch 1831 gespendet, und 1856 noch gesteht der Kritiker gern seine Bewunderung für die plastischen Bildnisse Davids, die oft so glücklich die wesentlichen Züge einer historischen Persönlichkeit festhalten. Denn das Porträt eines Menschen schaffen, heißt nicht alle die kleinen Eigentümlichkeiten seines Äußeren bis herab auf die Runzeln, Härchen, Warzen mit sklavischer Treue nachbilden. Auch hier gilt das Gesetz der Interpretation, der Auswahl und Steigerung; es gilt, das innerste Wesen des Charakters in der äußeren Erscheinung zum Ausdruck zu bringen, in Haltung, Bewegungszug, Gesichtsbildung, Blick; der Porträtist, sei er nun Maler oder Bildhauer, muß wie ehedem Velazquez und van Dyck die Augenblicke erlauschen, in denen die Eigenart des Individuums am klarsten und intensivsten hervortritt. Planche denkt dabei jedoch nicht etwa an das Transitorische, das Lessing dem Maler verbot; er meint nur ganz allgemein, daß nicht zu jeder Stunde das Innere sich in der äußeren Erscheinung völlig offenbare. Von den Denkmälern Davids rühmt er besonders das für Bernardin St.-Pierre, den Dichter von „Paul und Virginie“, und die Racinestatue. Elle représente avec une fidélité merveilleuse la nature des pensées dont le poète s'est nourri pendant toute sa vie .... David s'est pénétré de son génie et s'est attaché à traduire l'impression qu'il avait reçue.[1]) — Schien aber bei dem jungen Planche das Interesse an dem Charakteristischen zu überwiegen, so hebt er später, wo die organische Schönheit ihn vor allem fesselt, entschieden hervor,

---

[1]) Revue d. d. M. 1856, II, 83.

daß auch im plastischen Porträt der Ausdruck mit der Linienharmonie in Einklang gebracht werden muß. David d'Angers verstößt dagegen nicht nur, wenn er, wie bei den Büsten Goethes und V. Hugos, in schlecht verstandner Anwendung der Phrenologie die Stirn unmäßig vergrößert und dadurch die ganze „ordonnance" des Gesichtes zerstört. Es gibt sogar Köpfe, die direkt untauglich sind für die plastische Darstellung. Die Statue des Casimir Delavigne ist es, die Planche zu dieser Bemerkung Anlaß gibt. La tête de Casimir Delavigne entre les mains les plus habiles ne pouvait devenir belle; aussi je ne m'étonne pas que dans la statue qui nous occupe, elle manque de grandeur et d'harmonie. Le front bien qu'élevé, ne laisse pas deviner une intelligence très vive; les yeux sont tristes plutôt que pensifs, les pommettes saillantes. Avec de telles donnés qu'il fallait respecter, le statuaire ne pouvait composer un visage imposant .... C. Delavigne qui a laissé dans notre littérature le souvenir d'un homme laborieux, dévoué à l'étude, parfois ingénieux, mais toujours dépourvu de grandeur, ne se prête pas à la sculpture. De quelque manière qu'on l'envisage, on ne trouve pas en lui ce que demande le marbre et le bronze, un ensemble de lignes harmonieux.[1]) Hier treten also seelischer Ausdruck und Linienharmonie in engste Beziehung; der Mangel an geistiger Größe prägt sich unmittelbar aus in dem unharmonischen Bau des Kopfes. Nicht alle Persönlichkeiten eignen sich daher gleichermaßen für die Darstellung in Marmor oder Bronze.

Der Konflikt zwischen Linienharmonie und charakteristischem Ausdruck tritt verschärft auf, wo es sich um die plastische Wiedergabe eines historischen, bezw.

---

[1]) A. a. O. S. 86 f. Allerdings muß der Kritiker selber zugeben: Man findet selten einen so schönen Kopf wie den des Bernardin St.-Pierre.

des modernen Kostüms handelt. Setzt man, wie Planche, die Hauptaufgabe der Plastik in die Darstellung der organischen Schönheit, so muß man folgerichtig die Massen eines leblosen Stoffes, die nicht eigenem Gesetz gehorchen, als unplastisch bezeichnen. So heißt es denn auch bei Gelegenheit des Denkmals für C. Delavigne: en sculpture un drapeau n'a rien qui puisse plaire aux yeux.[1]) Sehen wir, wie eine solche Auffassung sich mit dem Problem der Gewandfigur abfindet. 1834 unterscheidet Planche drei Arten von Gewandbehandlung, die antike, die der Renaissance und die der Gotik; alle drei fand er an der „heiligen Cäcilie" des David d'Angers vereinigt, eine Kombination, die natürlich unglücklich ist. Er charakterisiert die drei Arten wie folgt: an einigen Stellen ist das Nackte unter der Draperie zu sehen, wie in der antiken Skulptur; an anderen wogt und spielt die Draperie, selbstgefällig, unbekümmert darum, etwas wiederzugeben, wie es bei den Künstlern der Renaissance vorkommt; an manchen endlich verhüllt sie das Nackte, ohne es anzudeuten und ohne dem Auge harmonische Linien zu zeigen, wie man es an den Statuen der Kathedralen sieht. — Ist diese Geringschätzung der Gotik, für die sich Planche im Gegensatz zu den Romantikern nie hat begeistern können, auch ein Vorurteil ohne genügende Sachkenntnis, so zeigt sich doch in der angeführten Stelle deutlich, was der Kritiker vom Gewand in der Plastik verlangt: es muß sich den Körperformen unterordnen, willig anpassen, darf die Wirkung des Organischen nicht verdecken. Dans la statuaire et dans la peinture, rien ne vaut la forme nue ou le lin qui couvre la forme sans la cacher, heißt es 1855 noch viel bestimmter.[2]) Zweierlei ist nötig,

[1]) A. a. O. S. 86.

[2]) In dem Aufsatz über Benoît Fogelberg, Revue d. d. M. 1855. 10. S. 1283.

wenn dieser Zweck erreicht werden soll; wir erfahren es aus dem, was Planche 1846 über eine der Rauchschen Viktorien für die Walhalla schreibt: quant à la draperie, elle n'a ni l'ampleur ni la souplesse qui conviennent à tous les sujets. (II, 226). Geschmeidigkeit des Stoffes wird also verlangt, nicht steife harte, lastende Massen, die dem Gesetz der Schwere mehr gehorchen, als daß sie willig den Formen sich anschmiegten, die sie umhüllen; und zu der Leichtigkeit tritt notwendig die ampleur, die Weite des Gewandes, die den Körper nicht beengt und einzwängt, sondern im Verein mit der Geschmeidigkeit es ermöglicht, daß der Stoff alle Regungen des organischen Lebens mühelos begleitet. Also auch bei der Gewandfigur besteht die Linienharmonie nicht in einem selbstgefälligen, angenehmen Spiel der Falten und rhythmischen Fluß der Linien, wie es nach Planche etwa die Werke der Renaissance zeigen. Sondern als Folgeerscheinung und Ausklang der organischen Schönheit selbst, als Zeichen der Herrschaft des Leibes über die stoffliche Hülle, die ihn bedeckt, ist das enge Sichanschmiegen und das den Körperbewegungen folgende Wallen der Draperie aufzufassen. Auch hier wieder zeigen die Parthenonfragmente die höchste Vollendung: la souplesse de la draperie ajoute encore à la beauté des contours qu'elle enveloppe.

Wie will aber das moderne Kostüm solchen Forderungen gerecht werden? Der Denkmalskunst brachte Planche, wie wir sahen, lebhaftes Interesse entgegen. Mit der Darstellung einer historischen Persönlichkeit verbindet sich aber nun die Aufgabe, auch die Zeit wenigstens anzudeuten, in der sie gelebt hat. Aus diesem Grunde muß der Künstler den Mann im Kostüm seiner Zeit darstellen; die Tracht ist in der Denkmalskunst sozusagen das sinnliche Mittel, das den Beschauer an den historischen Zusammenhang erinnert; und da

ihr diese nicht nebensächliche Rolle zufällt, behandelt Planche die Kostümfrage ziemlich breit. So lobt er noch 1856 David d'Angers, daß er in den Figuren des Pantheongiebels vor der Darstellung von Uniformen nicht zurückgeschreckt ist; s'il eût essayé de corriger, d'altérer le costume moderne, sa composition n'aurait pas de caractère historique. Ein Gedanke beherrschte den Künstler bei diesem Werke: auf die Menge zu wirken und die glorreichen Erinnerungen an 1789 wachzurufen; pour réaliser une telle pensée, la fidélité du costume était indispensable; en pareil cas les conditions de l'harmonie linéaire doivent fléchir devant les condition morales imposées à l'auteur.[1]) Die historische Bestimmtheit würde aber verwischt werden, wollte man der Person einfach ein ideales Kostüm, etwa die antike Draperie geben. Bei dem jungen Planche kam wohl noch ein Horror vor der konventionellen Gewandbehandlung hinzu. Die Art, wie David d'Angers auf dem Grabmal des General Foy die Statue antik drapiert hat, zieht er 1831 sogar das Verfahren Pigalles vor, den siebzigjährigen Voltaire vollkommen nackt darzustellen; in der Tat ein starkes Zeugnis für seine Abneigung gegen alle Schultradition auch in der Plastik; wenn keine historische Treue, dann wenigsten keine überkommenen Mittel, die das Charakteristische noch mehr verwischen! Desgleichen bedauert er, daß David in dem einen Sockelrelief, das den General in der Abgeordnetenkammer zeigt, der Scene einen künstlichen und konventionellen Zug gegeben, indem er alle Deputierten mit einem Mantel drapierte und aufrecht hinstellte; il devait, à notre avis, accepter la scène telle qu'elle a dû se passer (I, 144). Selbst 1856 kann sich Planche noch nicht ganz mit dem Werke abfinden. Von der Scene in

---

[1]) A. a. O. S. 95.

der Deputiertenkammer heißt es unverändert: elle n'a pas de date certaine, et quand il s'agit de perpétuer la mémoire d'un citoyer illustre, l'absence de date certaine est un défaut grave[1]. Und was die Statue des Generals anbetrifft, so versteht er zwar jetzt, daß der Künstler sein Publikum erst allmählich an die undankbaren Linien des modernen Kostüms gewöhnen mußte und darum in der herkömmlichen Weise die Gestalt mit antiker Draperie und nacktem Arm dargestellt hat; auch gibt er zu, daß Davids Verfahren zu billigen ist, wenn man nur auf die Linienharmonie sieht. Aber der Widerspruch mit der historisch treuen Behandlung, wie sie sich in zweien der Sockelreliefs findet, bleibt bestehen; und der Statue, für sich betrachtet, fehlt die strenge geschichtliche Bestimmtheit: ohne die individuelle und ganz moderne Gesichtsbildung könnte man glauben, daß Foy auf dem Forum Romanum spräche. Es genügt Planche also nicht, daß bei einem Denkmal wie dem des Generals Foy der historische Zusammenhang durch Reliefdarstellungen am Sockel mitgeteilt, die Hauptperson selbst aber über alle historische Bedingtheit hinausgehoben werde, sondern die Statue selbst muß historisch bestimmt sein, und dazu eben dient das Kostüm. Zugleich ist sich aber Planche natürlich bewußt, daß das moderne Kostüm, so wie es ist, sich wenig für die Plastik eignet; es verstößt gegen die Linienharmonie. Le costume militaire de notre temps est très peu sculptural, heißt es etwa bei Gelegenheit von Pradiers Herzog von Orléans (II, 218); undder General Foy gewährt, auf antike Art drapiert, sicher einen harmonischeren Anblick als ein Deputierter, vêtu d'un habit à collet droit. Das Winklige, Eckige, Steifgerade des modernen Schneiderwerks ist unschön; es gehorcht

[1] A. a. O. S. 78.

nicht dem Willen des organischen Körpers, den es bedeckt, sondern einem willkürlichen Zuschnitt und möchte den Körper in diesen hineinzwängen. Wie soll sich nun der Künstler in dem Konflikt der Pflichten entscheiden, die ihm einmal das Gesetz der Linienharmonie, andrerseits die Rücksicht auf den historischen Sinn auferlegt. Hier hilft ihm wieder das Gesetz der Interpretation: nicht sklavisch nachzuahmen braucht er das moderne Kostüm, sondern frei verschönernd umgestalten kann er es, indem er doch zugleich seinen Charakter beibehält. David selbst hat des Problem schon gelöst in dem Relief, das das Begräbnis des Generals Foy darstellt: er hat die Schöße der Röcke und Fräcke weiter gemacht, die Falten vermehrt, und so ein Ensemble geschaffen, das zwar nicht die antike Harmonie erreicht, aber die Kleinlichkeit des modernen Kostüms geschickt verbirgt. — Selbst bei Gestalten, für die der geschichtliche Sinn die schwere Rüstung verlangt, ist eine geschickte Vereinigung von historischer Treue im Kostüm und Körperschönheit nicht ausgeschlossen. Den Beweis liefert der Schwede Fogelberg, der in seinen Denkmälern (Gustav Adolf, Birger Jarl, Karl XII.) bei aller Genauigkeit der Tracht den Gestalten eine wahrhaft antike Größe und Eleganz gegeben hat. Besonders bewundert Planche am Birger Jarl, wie zwanglos der Körper in der Rüstung steckt: La cotte de mailles dont le modèle est revêtu, n'enlève rien à la souplesse du torse et des membres. Il y a tant de naturel dans la pose qu'on s'attend à le voir marcher. C'est un éloge qui s'applique à bien peu de statues, surtout lorsqu'il s'agit d'un guerrier du moyen âge.[1])

Es ist begreiflich, daß Planche bei aller Teilnahme und feinem Verständnis, das er der modernen Denk-

---

[1]) Revue d. d. M. 1855, 10. S. 1280.

malskunst entgegenbrachte, sie doch nicht als die höchste Vollendung der Plastik ansehen konnte. Die Notwendigkeit, einen gegebenen Charakter unverwischt festzuhalten und dem historischen Kostüm Rechnung zu tragen, gerät oft in Widerspruch mit der eigentlichen Aufgabe des Bildhauers, der Darstellung der organischen Schönheit. Aus diesem Konflikte rettete Planche sich gern in die Betrachtung der griechischen Idealgestalten; hier fand er harmonisch verschmolzen, was die sinnliche Vorstellung und der denkende Geist verlangen: Anmut der Erscheinung und sittliche Würde. Die Venus von Milo, deren „einfacher“ Schönheit er 1831 noch so wenig gerecht wurde, bewundert er später gerade wegen der hoheitsvollen Ruhe in Haltung und Antlitz; sie ist von einer Schönheit, die über die rein menschliche weit hinausgeht, le type de la déesse. Übertroffen wird dies Werk aber noch von den Fragmenten des Parthenon, wenn auch nicht an Linienharmonie, so doch an Erhabenheit des poetischen Gehaltes: l'attitude des Parques, majestueuse et grave, éveille l'idée de l'immuable destin; Cérès qui soutient sa fille, nous offre le type de la dignité maternelle.[1])

Die Ausführungen Planches über die Plastik zeugen sicher von einem feinen Verständnis für das Wesen dieser Kunst. Wenn er, wie wir sahen, die Prinzipien plastischer Gestaltung mit der Zeit immer entschiedener auch für die Malerei verbindlich macht, so wird ihm der moderne Leser nicht immer zustimmen. Allerdings betont auch er oft, daß Maler und Bildhauer sich nicht Übergriffe erlauben dürfen in das Gebiet des andern, und er erklärt: sans doute le champ offert au pinceau est infiniment plus vaste que le champ offert au ciseau.[2])

---

[1]) Revue d. d. M. 1856, V. 545.

[2]) Nouveaux Portraits littéraires II, 127.

Was er freilich selbst beibringt, diese Gebiete auseinanderzuhalten, ist recht wenig. Er spricht wohl von der peinture sculpturale des J.-L. David und der sculpture pittoresque des Canova; er meint, daß das weiche, wenig akzentuierte Frauengesicht im Gegensatz zu dem energischen, muskulösen des Mannes sich besser eigne für die malerische Darstellung als für die plastische; aber was wollen solche verstreute Bemerkungen bedeuten gegenüber der Entschiedenheit, mit der er zuletzt auch für die Malerei das Nackte als Hauptthema hinstellt und von ihr Präzision und straffe Linienführung verlangt. Nur beim Vergleich von Gemälde und Basrelief deutet er einen wesentlichen Unterschied an. Der Maler kann auf seiner Fläche mit Farben und Linien einen unendlichen Raum vortäuschen, der Plastiker aber eine solche Zahl von Plänen aus seinem Material nicht herausarbeiten. Jedoch ist für Planche die Raumtiefe nicht an sich wertvoll, sie ermöglicht nur, eine größere Anzahl Personen zu zeigen und dementsprechend kompliziertere Handlungen und seelische Vorgänge, während der Bildhauer an eine gewisse Einfachheit, wenn auch nicht Affektlosigkeit, gebunden ist. Poetischen Gehalt verlangt Planche in beiden Künsten, und die Gestalt des Menschen ist für ihn ausgezeichnet unter allen Gebilden der Schöpfung als Träger seelischen Ausdrucks. Was gebaut ist, sich bewegt und gebärdet wie er, versteht er unmittelbar; Einfühlung in die außermenschliche Welt, „Liebe zur Natur“ hat er nur in geringem Maße besessen; organischen Gewächsen, wie Bäumen, fühlte er sich noch einigermaßen verwandt, aber wo das Reich des Unkörperlichen, Schwebenden, Ineinanderfließenden beginnt, hört seine Heimat auf. So erscheint ihm die Malerei wohl geeignet, die simultanen Beziehungen zwischen Menschen zu zeigen, aber naturgemäß ging ihm das tiefere Verständnis ab für das, was die

moderne Ästhetik als das eigentliche Thema der Malerei erkennt: die Darstellung der Körper im Raum, des sichtbaren Zusammenhangs der Einzelwesen mit der umgebenden Welt.[1])

[1]) Vgl. Schmarsow: Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste, I. „Zur Frage nach dem Malerischen", Leipzig 1896, bes. S. 74 ff. die Charakteristik Rembrandts. — Planche hat sich ehrlich bemüht, Rembrandt gerecht zu werden, und eingesehen, daß man zu diesem Zwecke die Traditionen des klassischen Altertums und der italienischen Renaissance vergessen müsse; er war aber zu sehr mit ihnen verwachsen, als daß es ihm hätte gelingen können.



Planches Stellung zur Poesie.

Planche selber hat es in einem Artikel über die „Poesie und Kritik im Jahre 1852“ ausgesprochen, wie er seine Stellung zur Literatur seiner Zeit auffaßt: Ce que j'ai dit du roman, du théâtre et de la poésie lyrique, est aujourd'hui si évident, si généralement accepté qu'il semble inutile de la dire. Il y a vingt ans que la démonstration est entamée, vingt ans que les arguments se multiplient et se produisent sous des formes variées, tantôt graves comme un théorême d'Euclide, tantôt armées de l'ironie comme une philippique. Aujourd'hui la bataille est gagnée.[1]) Danach erscheint der Kampf gegen die romantische Schule in Frankreich als die Lebensarbeit unseres Kritikers. Sehen wir nun näher zu, wie er, das einstige Mitglied des Cenakels[2]), zu dieser Sinneswandlung kommt, welche Einwände er gegen die romantische Kunst zu erheben hat, und welche Vorschläge er selber macht.

Wenn der neue romantische Geist auch schon zu Beginn des Jahrhunderts mit Chateaubriand und Frau von Staël seinen Einzug in Frankreich hält, so kommt für Planche doch erst die Zeit um 1830 in Betracht, und in jenen Jahren ist das Theater der Hauptschauplatz des Kampfes zwischen Altem und Neuem. Planche

---

[1]) Nouveaux Portraits littéraires II, 402.

[2]) In einem kleinen Aufsatz: L'homme sans nom (1832), den E. Montégut als die Herzensgeschichte Planches bezeichnet, also als eine Art Autobiographie, wird der Held auch zum Mitglied des Cenakels, des romantischen Freundeskreises, gestempelt.

als Theaterkritiker muß daher vor allem betrachtet werden, wobei dann, um Wiederholungen zu vermeiden, am geeigneten Orte auch seine Ansichten über Lyrik und Erzählungskunst eingeflochten werden sollen.

Bei den Schlachten, die gelegentlich der Aufführungen von Hugos Dramen entbrannten, handelte es sich, wie wir aus Gautiers Erinnerungen sehen, meistens um Äußerlichkeiten; eines kühnen Enjambements, eines mot propre wegen überschütteten sich die Parteien mit den gröbsten Injurien. Planche geht tiefer; ihm kommt es auf die Auffassung vom Menschen und die künstlerische Gestaltung der Wirklichkeit mehr an, als auf Neuerungen in Sprache und Versbau – ein Verdienst, das wir ihm nicht vergessen wollen.

Die ästhetische Theorie der Generation von 1830 ist in Victor Hugos Vorrede zu seinem Drama Cromwell (1827)[1]) niedergelegt, und sie soll auch bei der folgenden Darstellung des Verhältnisses von Planche zur französischen Romantik als Grundlage dienen, obwohl er erst 1838 und nur flüchtig auf dies Dokument eingeht;[2]) gekannt hat er es natürlich seit 1827. Die Art, wie Planche in jener zusammenfassenden Charakteristik Victor Hugos vom Jahre 1838 die Vorrede zum Cromwell abtut, berührt wenig sympathisch, mag man auch berücksichtigen, daß er durch die Angriffe des Dichters gereizt war. Es war leicht zu beweisen, daß Hugos Einteilung der Entwicklung der Poesie in eine lyrische, eine epische und eine dramatische Epoche willkürlich und mit den Tatsachen nicht übereinstimmend sei, daß er die Unterschiede zwischen den einzelnen griechischen Tragikern übersehe und des Aristophanes Bedeutung als Dichter

---

[1]) Zitiert wird nach den Œuvres de Victor Hugo, Bruxelles, publiées par la société des bibliophiles belges, 1842. Vorrede zum Cromwell, t. XVI, p. 7–79.

[2]) Zusammenfassender Aufsatz Planches über Hugo aus dem Jahre 1838, in den Portraits littéraires, 1849, I, 105–164.

des „Grotesken" unterschätze. Übrigens wußte Victor Hugo recht gut, daß auch schon die primitive und heroische Zeit das Drama gekannt hat; es kam ihm nur darauf an, den poetischen Hauptcharakter jeder Zeit festzustellen. Dabei bedeuten für ihn die Ausdrücke lyrisch, episch, dramatisch nicht so sehr Formen, als charakteristische Eigentümlichkeiten. Das Epische ist für ihn das Einfach-Große, das Grandiose, das Dramatische das Komplizierte und vor allem das Zwiespältige; in diesem Sinne nennt er Milton und Dante dramatisch, die alten Tragiker und Racine episch. Und Planche hat ihm schließlich selber recht gegeben, wenn er 1837 des Sophokles Eigenart in der simplicité, die des Shakspere in der complexité erkannte.[1])

Planche muß in sonderbarer Stimmung Hugos Manifest gelesen haben, denn als er 1837 in dem Überblick über das französische Theater auf Hugos Le roi s'amuse zu sprechen kommt, meint er darin eine neue Eigentümlichkeit der Hugoschen Kunst — die Antithese — zu entdecken, die Hugo in der Vorrede zum Cromwell nicht angekündigt habe.[2]) Nun, wenn etwas in der romantischen „Poetik" in die Augen springt, dann ist es die Begründung und Verteidigung des Kunstprinzips der Antithese. In hinreißend beredter Darstellung[3]) — mag sie auch der Historiker als Willkür belächeln — gründet Hugo seinen ersten ästhetischen

[1]) État du Théâtre en France, 1837. P. l. 1849, II, 195–245.

[2]) Ebd. S. 211. Erst in der Vorrede zu Hugos Littérature et Philosophie mêlées findet Planche die Theorie des antithetischen Kunstprinzips niedergelegt, vgl. seine Besprechung dieser Essays 1834. Nouveaux P. l. I, 307–19.

[3]) Auch Planche konnte sich ihrem Eindrucke nicht entziehen; von der großartigen Schilderung des Untergangs der antiken Welt ist unserem Kritiker die Wendung: le Nord se ruant sur le Midi (Hugo a. a. O. S. 17) so gut im Gedächtnis geblieben, daß er sie, nicht ungeschickt, 1834 bei der Beschreibung von Decamps Cimbernschlacht wieder verwendet.

Grundsatz auf nichts geringeres als den christlichen Dualismus. Du jour, où le christianisme a dit à l'homme: Tu es double, tu es composé de deux êtres, l'un périssable, l'autre immortel, l'un charnel, l'autre éthéré, l'un enchaîné par les appétits, les besoins et les passions, l'autre emporté sur les ailes de l'enthousiasme et de la rêverie, celui-ci enfin toujours courbé vers la terre, sa mère, celui-là sans cesse élancé vers le ciel, sa patrie; de se jour le drame a été créé (S. 33/4).[1] Mit einem Drang ins Unendliche, den Hugo mit den Romantikern aller Länder gemein hat, und der sich z. B. auch in seiner Begeisterung für die gotische Architektur offenbart, strebt er hinaus über die menschliche Gebundenheit der antiken Kunst, hinaus aus der Enge des Idealschönen. Le christianisme amène la poésie à la vérité. Comme lui la muse moderne verra les choses d'un coup d'œil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas »humainement« beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière. Elle se demandera si la raison étroite et relative de l'artiste doit avoir gain de cause sur la raison infinie, absolue du Créateur; si c'est à l'homme à rectifier Dieu; si une nature mutilée en sera plus belle; si l'art a le droit de dédoubler, pour ainsi dire, l'homme, la vie, la création; si enfin c'est le moyen d'être harmonieux que d'être incomplet (S. 19). Die fünf Gegensatzpaare, die Hugo hier aufzählt, sind im Grunde nur verschiedene Ausdrücke desselben Gedankens; es genügt, eines davon herauszugreifen und zu erläutern, wie denn auch in der Literaturgeschichte die Antithese des „Erhabenen“ und

[1] Goethes Faust, dessen erster Teil damals in Frankreich viel gelesen ward, ist wohl nicht ohne Einfluß geblieben.

„Grotesken" allein als Grundgedanke von Hugos Manifest fortlebt.[1])

Das „Groteske" ist für Hugo zunächst und hauptsächlich ein ethischer Begriff ebenso wie sein Gegensatz, das „Erhabene". Dans la poésie nouvelle tandis que le sublime représentera l'âme telle qu'elle est, épurée par la morale chrétienne, lui (le grotesque) jouera le rôle de la bête humaine. (S. 25). Das Groteske ist der Inbegriff alles dessen, was dem Ideale edler Menschlichkeit, wie es das 17. Jahrhundert — für die Dichtkunst vor allem Boileau — statuiert hatte, was der Größe und Vornehmheit des Gedankens und Gefühls widerspricht; grotesk sind alle Mißgestalten, Gebrechen, Torheiten übertriebenen Leidenschaften, Laster und Verbrechen — lauter Züge, die die Ästhetik des Klassizismus aus der Tragödie verbannte und der Komödie überwies, daß sie sie lächerlich mache und die Zuschauer davon bekehre. Was könnten aber die ästhetischen Vorzüge dieser Schattenseiten sein? Hugo ist um die Antwort nicht verlegen: Le beau n'a qu'un type, le laid en a mille. Die Vielgestaltigkeit des Grotesken ist dem Künstler, der sich an den bunten Erscheinungen freut, an sich schon wertvoll. Und das, worin man allgemein einen Vorzug des Idealschönen erblickt: das Ruhen in sich, die innere Harmonie, die Abgeschlossenheit, ist für den romantischen Geist, der ins Unendliche strebt, gerade ein Mangel. Aussi nous offre-t-il (le beau) toujours un ensemble complet, mais restreint comme nous. Ce que nous appelons le laid, au contraire, est un détail d'un grand ensemble qui nous échappe, et qui s'harmonise non pas avec l'homme, mais avec la création tout entiére. (S. 26). Das Groteske weist gerade darum, weil es selbst etwas Unvollkommenes ist, auf einen

[1]) Vgl. Suchier=Birch-Hirschfeld: Geschichte der französischen Literatur, Leipzig 1901, S. 631 f.

weiteren Zusammenhang hin, in dem es Bestandteil einer Harmonie wird, die der Mensch nur ahnt.[1]) Hier wird die Möglichkeit einer ethischen und ästhetischen Bewertung des Grotesken angedeutet, die von der Auffassung des Klassizismus wesentlich abweicht. Das Groteske erscheint nicht nur als etwas, das in der Komödie mit moralisierendem Endzweck lächerlich gemacht zu werden verdient; sondern es erhält durch den weiteren Zusammenhang, auf den es hinweist, einen Abglanz von Größe. Vielleicht wäre Hugo bei längerem Verweilen auf solchen Ideen zu der Überzeugung gelangt, daß Laster, Begierden, Verbrechen, besonders wenn sie maßlos gesteigert auftreten und ihre Folgen mit betrachtet werden, nicht nur eine groteske, sondern auch eine erhabene Seite besitzen, und hätte so mit strenger Konsequenz aus der Natur des Grotesken selbst das Tragikomische, den Humor entwickeln können.[2]) Hugo schlägt diesen Weg nicht ein. Nicht das Groteske, dessen Bedeutung er seinen Zeitgenossen allerdings nachdrücklich vor Augen stellt — wie er die Rolle, die es in den Künsten durch die

---

[1]) Ein ähnlicher Gedanke findet sich schon in der deutschen Romantik vorgebildet. Nach Schleiermacher führt zur Religion die für ihn Anschauung und Gefühl des Universums ist, mehr noch als der Anblick der kosmischen Gesetzmäßigkeit die Wahrnehmung scheinbarer Störungen im Weltplan: „Die Perturbationen in dem Laufe der Gestirne deuten auf eine höhere Einheit, auf eine kühnere Verbindung als die, welche wir schon aus der Regelmäßigkeit ihrer Bahnen gewahr werden, und die Anomalien, die müßigen Spiele der plastischen Natur zwingen uns zu sehen, daß sie ihre bestimmtesten Formen mit einer Willkür, mit einer Phantasie gleichsam, behandelt, deren Regel wir nur aus einem höheren Standpunkte entdecken könnten.“ Reden über die Religion (1799). Ausg. von R. Otto, Göttingen 1906, S. 54.

[2]) Da ein näheres Eingehen auf diese Frage sich hier verbietet, verweise ich auf die Ausführungen über das Tragikomische in Volkelts „Ästhetik des Tragischen“ 2. Aufl. S. 453 ff.

Jahrhunderte hindurch gespielt hat, skizziert, kann hier übergangen werden — will er wieder zu Ehren bringen; die konventionelle Komödie, die das Groteske allein darstellt und somit Abstraktionen von Lastern und Lächerlichkeiten zeigt, ist ihm gleich wertlos wie die Tragödie mit ihrer einseitigen Hervorkehrung des „Erhabenen“ und ihren Abstraktionen von Heroismus. Hauptsache im Kunstwerk ist vielmehr die Antithese des Grotesken und Erhabenen, weil damit die volle Wirklichkeit, die psychische Totalität ins Kunstwerk aufgenommen wird. Voller Gegensätze ist der Mensch und die ganze Welt; das Verdienst des Christentums ist es, diese Erkenntnis gelehrt zu haben; Pflicht der Kunst, diese Wahrheit darzustellen. An den zwiespältigen Charakter der Wirklichkeit denkt Hugo vor allem, wenn er den Satz hinschreibt: tout ce qui est dans la nature, est dans l'art. (S. 34). Die Kunstform, die die Forderung des modernen Geistes erfüllt, ist das Drama, Shakspere das Genie, das die Tat vollbracht hat. Es ist aber wohl zu beachten, daß Hugo den Briten deshalb so hoch stellt, weil er das Gleichgewicht zwischen Groteskem und Erhabenem zu wahren verstanden hat. Le moment est venu où l'équilibre entre les deux principes va s'établir .... Les deux génies rivaux unissent leur double flamme, et de cette flamme jaillit Shakspere . . . Shakspere c'est le Drame. (S. 29). Und über die Verwendung des Grotesken bei Shakspere schreibt Hugo mit feinem Verständnis: Il (das Groteske) s'infiltre partout .... souvent insaisissable, souvent imperceptible, est-il toujours présent sur la scène, même quand il se tait, même quand il se cache. Grâce à lui, point d'impressions monotones. Tantôt il jette du rire, tantôt de l'horreur dans la tragédie. Il fera rencontrer l'apothicaire à Roméo, les trois sorcières à Macbeth, les fossoyeurs à Hamlet. Parfois enfin il peut, sans

discordance (!), comme dans la scène du roi Léar et de son fou, mêler sa voix criarde aux plus sublimes, aux plus lugubres, aux plus rêveuses musiques de l'âme (S. 37). Es ist also der Geist von Shaksperes Kunst, den Hugo bewundert, das Ineinanderweben von Ernst und Lachen, die Gewalt und Mannigfaltigkeit der seelischen Erregungen, wodurch diese Werke ausgezeichnet sind wie das Leben selber; und nicht der Mangel an Regeln, die Buntheit des Geschehens. Shakspere ist für den Theoretiker Hugo was er für Goethe war: der große Unnachahmliche.

Wie stellte sich nun Planche zu den Hauptgesetz Hugos und zu seiner Auffassung von Shakspere? Da er die Vorrede zum Cromwell so kurz abtut, müssen wir uns an seine Kritiken der poetischen Werke Hugos halten und an seine eigenen Reformvorschläge für die französische Bühne. Man würde Planche jedoch mißverstehen, wollte man aus jener kurzen Abfertigung von Hugos Poetik und aus seinen gleich am Anfang des Kapitels zitierten Worten schließen, er habe das Streben der Romantiker überhaupt nicht verstanden. Dagegen spricht schon, daß er für einen Dichter wie Delavigne wenig Sympathien hat, weil dieser es nicht wagt, die Tradition zu durchbrechen, ja mit der Menge die literarischen Versuche der neuen Generation verspottet, anstatt sie als eine nécessité glorieuse zuzulassen und zu studieren. Auch schätzt er an Dumas d. ä., trotz aller Einwände, die er gegen ihn hat, als anerkennenswert, daß er eine Reaktion gegen die dramatische Schule des 17. Jahrhunderts versucht hat.[1]) In späteren Jahren rühmt er noch an den romantischen Dramen, die der gute Geschmack zwar verdammt, daß sie Früchte eines ehrlichen Wollens eines hohen Strebens sind. Ja er bekennt sich direkt zum romantischen Programm: Si

[1]) Vgl. Portraits littéraires, 1849, II, 202 u. 204.

l'art contemporain nous semble infidèle aux promesses qu'il nous avait faites, ce n'est pas raison pour mépriser ces promesses.[1])

Aber schon in der Beurteilung der bisherigen dramatischen Formen, Tragödie und Komödie, beweist er einen klareren Blick als der Dichter, der mitten im Kampfe stand. Diese beiden Formen läßt Hugo schließlich überhaupt nicht mehr gelten, weil sie in der getrennten Behandlung des Erhabenen und Grotesken Abstraktionen von Tugenden und Lastern geben, die am Wirklichen, am Menschen gleichermaßen vorbeigehen. Planche verteidigt die freiwillige Beschränkung der Tragödie und Komödie auf eine Seite der menschlichen Natur, und betont, daß trotz dieser Beschränkung der Dichter das Vorhandensein der Kehrseite stillschweigend anerkennt. Es ist auch ein glückliches Argument, wenn er anführt, daß der tragische Dichter durch ausschließliche Betrachtung der großen Leidenschaften und des Erhabenen hier Züge und Feinheiten entdeckt und darstellen kann, die in Verbindung mit dem Grotesken dem Auge entgehen. Neben Tragödie und Komödie besteht für Planche als gleichberechtigte Form die gegenseitige Durchdringung der beiden Gattungen, das Drama. Über die Aufgabe und das besondere Ziel des Dramas weiß er wohl Bescheid: il voit, il regarde et il montre les deux faces de la vie, l'égoïsme et l'exaltation, l'abnégation et l'amour de soi, la prudence et l'entraînement, l'aveuglement et la clairvoyance,[2]) in dieser psychologischen und moralischen Fassung treten bei ihm die Gegensätze vorwiegend auf. Die Darstellung der psychischen Totalität, die Erhebung bis zur allgemeinen, universellen Wahrheit durch das antithetische Kunstwerk,

---

[1]) In einem Aufsatz über Mlle Rachel 1838, in den N. P. l. II, S. 348.

[2]) État du Théâtre en France, a. a. O. S. 231.

dies Ideal nötigt Planche hohe Achtung ab, wenn er auch warnend auf die Schwierigkeit der Verwirklichung hinweist. Le projet est beau et digne assurément de tenter les plus hautes ambitions. Montrer l'âme dans ses alternatives de défaillance et de courage, suivre à la fois et du même regard, peindre sur une toile unique et du même pinceau le mendiant et le roi, la chaumière et le palais, c'est une tâche immense, mais une tâche glorieuse. Trotz dieser Zustimmung zum Kunstwollen der Romantiker weicht Planche aber doch in der Grundauffassung wesentlich von ihnen ab; dies zeigt sich am klarsten in seiner Charakteristik Shaksperes. Zwei Typen von Bühnendichtern unterscheidet er nämlich: Sophokles und Shakspere. Einfachheit der Fabel, der Charaktere, des sprachlichen Ausdrucks ist das Kennzeichen der griechischen Tragödie. Die Menschen Shaksperes dagegen stehen nicht unter dem Bann einer einzigen Leidenschaft; zahllose Zweifel und Widersprüche regen sich in ihrer Natur, die verschiedensten Gedanken und Leidenschaften stürmen auf sie ein. Dieser Kompliziertheit ist die sonderbare Wirkung zuzuschreiben, die Shaksperes Dramen immer wieder hervorrufen: Bewunderung, in die sich Befremden mischt, l'admiration mêlée d'étonnement. Nie aber ist diese Mannigfaltigkeit ein Spiel der Laune, ein unnötiges, unbedachtes Anhäufen unerklärter Zweifel und zielloser Leidenschaften, sondern in Einheit und Harmonie weiß Shakspere schließlich alle Dissonanzen aufzulösen. Es mögen einige Sätze des Franzosen hier wiedergegeben werden; sie brauchen sich nicht zu scheuen, in Deutschland ans Licht zu kommen, und zeigen, daß Planche die Analysen Goethes und Schlegels[1]) nicht ohne Nutzen gelesen

[1]) Goethe als Dichter des Wilhelm Meister und A. W. Schlegels Kritische Schriften werden von Planche mehrmals genannt.

und tief eingedrungen ist in die Welt des großen Dichters: L'homme du premier acte n'est pas précisément l'homme du second; souvent le troisième acte nous montre dans ce même homme les symptômes irrécusables d'une révolution inattendue; mais jamais aucun de ces trois hommes, sous quelque aspect qu'il se révèle à nous, ne réfute l'homme qui l'a précidé. Jamais la face nouvelle sous laquelle nous apparaît le caractère enfanté par le génie du poète n'équivaut à la négation de la face antérieurement étudiée. Unité dans la variété, variété dans l'unité, tel est le double point de vue sous lequel il convient d'envisager l'œuvre de Shakspere. Que le poète anglais s'adresse à l'histoire de son pays ou à l'histoire romaine; qu'il peigne Henri VIII ou Coriolan, Richard III ou Jules César, il se montre constamment un et varié. Il ne répudie aucun des accidents humains qui peuvent compléter le portrait de son héros; il ne dédaigne aucun des détails familiers enregistrés par la biographie, mais il ne s'abstient jamais de soumettre ces accidents et ces détails aux grandes lignes tracées par sa volonté toute-puissante . . . Dès qu'il a décidé le nombre et la nature des épisodes qu'il admettra, il les coordonne et les met en bataille d'après une logique inflexible. Car il sait que les personnages nés de la seule fantasie sont, aussi bien que les personnages historiques, appelés à l'accomplissement des lois qui régissent les facultés humaines. Ce que je dis des héros de Shakspere, je puis le dire, avec une égale franchise, avec une égale justice, des fables où ces héros sont engagés. Les programmes dramatiques de cet homme si profondément sage dans ses plus hardies singularités, si prévoyant et si sûr de lui-même .dans ses plus impétueuses caprices, ont la même complexité que ses héros. Mais ce serait bien mal comprendre et bien mal apprécier la construction

savante de ces drames que d'y chercher et d'y voir l'intention exclusive d'exciter la curiosité et d'enchaîner l'attention par la rapide succession des incidents. Soumis à l'épreuve d'une dialectique impitoyable, il n'y a pas un de ces mille incidents qui ne soit, entre les mains du poète, un ressort utile ou nécessaire. Les moyens se multiplient, mais ne s'annullent jamais; et c'est en cela précisément que consiste l'immense habilité de Shakspere. Il pratique sa volonté sur une échelle effrayante; mais il ne perd jamais de vue un point quelconque de sa volonté pour se préoccuper étourdiment du point suivant. Ce qu'il a voulu, il le veut encore, quoiqu'il propose à son activité un but nouveau. Il embrasse de son regard un champ immense, mais il n'oublie pas les lignes du paysage que ses yeux ont déjà parcourues. Si donc il lui arrive d'ajouter à sa machine dramatique un rouage qui vous semble inutile, soyez sûrs que vous ne tarderez pas à être détrompés. La machine qui vous parassait complète eût été impuissante à produire les éffets résolus par l'auteur. Elle était tout ce qu'elle devait être pour réaliser vos prévisions; mais pour réaliser celles du poète, elle attendait le surcroît de force qu'il vient de lui donner. Il lui arrive sans doute d'abandonner la ligne directe et de décrire, avant de toucher le but, des sinuosités nombreuses; mais chacun de ces détours, loin d'être une distraction puérile, prépare l'intelligence de l'auditoire à mieux comprendre le dénouement résolu.[1])

Greifen wir heraus, was wir hier zunächst brauchen; Die Einheit der Charakteristik bei Shakspere betont Planche viel nachdrücklicher als Victor Hugo, der in Shaksperes Werken zwar das Gleichgewicht von Erhabenem und Groteskem bewundert, in dessen Poetik aber der Satz: la poésie complète est dans l'harmonie

[1]) Portraits littéraires 1849, II, 237 ff.

des contraires doch sehr vereinzelt steht. Und wir müssen wohl Planches Auffassung von Shaksperes Kunst den Vorzug geben. Denn mag man das Drama Shaksperes als eine Vereinigung von Komödie und Tragödie betrachten, so ist das eine Zusammensetzung des dramatischen Ganzen überhaupt, es ist ein Wechsel komischer und tragischer Szenen, komischer und tragischer Elemente innerhalb einer Szene, heiterer und düsterer Stimmungen in einer Person oder ernster und ironischer Äußerungen eines Menschen; aber immer zeigt die Einzelperson eine einheitliche Grundfärbung; man denke an Romeo und Julie, wo der Wechsel heiterer und düsterer Stimmungen in dem Aufbau des Ganzen und in den Menschen selber besonders deutlich ist, wo aber immer die Einheit der Charaktere gewahrt bleibt, und so schließlich ein verhängnisvoller Ausgang möglich ist, wenn auch nicht unbedingt notwendig im Sinne Hebbelscher Tragik.[1]) Der große Unterschied zwischen Hugo und Planche ist also der, daß Hugo vollkommen dualistisch denkt, das Wesen des Menschen als von Grund aus zwiespältig auffaßt und so auch in der Kunst dargestellt sehen will, Planche dagegen die Einheit des Menschen sieht, und zwar zunächst die Einheit des Charakters, des moralischen Menschen, in dem eine hervorstechende Eigenschaft, sei sie nun erhabener oder grotesker Natur, zwar Züge der entgegengesetzten Art nicht ausschließt, wohl aber dominiert.

Wenden wir uns von der Theorie zu Hugos eigenem dramatischem Schaffen und zu Planches Urteilen über diese Werke, so müssen wir hier dem Kritiker vollends recht geben. Hugo verfuhr bei seinem Kunstschaffen

---

[1]) Interessant in diesem Zusammenhang ist übrigens die Bearbeitung des Stückes, die Goethe 1811 für die Weimarer Bühne herstellte, es ist eine konsequente Umwandlung des „Dramas“ in die „Tragödie“.

nach einem Grundsatz, dessen Kern wir schon in der Vorrede zum Cromwell finden: certes, les Eumenides grecques sont bien moins horribles et par conséquent bien moins vraies que les sorcières de Macbeth. (S. 23). Also das was das Gemüt gewaltig erschüttert, ist in der Kunst wahr, ist schön.[1]) Diese Schönheit im Sinne von aufregender Wirkung besaß nun das antithetische Kunstwerk, weil der Kontrast, wie Hugo richtig erkannte, an sich schon die Aufmerksamkeit steigert, zum Hinsehen zwingt. So stellt er in seinen Menschen nicht nur die Widersprüche des Herzens dar, sondern er schweißt sie zusammen aus möglichst heterogenen Eigenschaften, leiht ihnen Züge, die sich miteinander, wie mit dem Milieu, in dem die Personen stehen, absolut nicht vertragen. Triboulet etwa, der mißgestaltete Hofnarr Franz' I., der seinen königlichen Herrn zu allen Sünden des Fleisches anstachelt, wird mit einer zärtlichen Vaterliebe begabt (Le roi s'amuse); in ähnlicher Weise zeichnet sich Lucrezia Borgia durch die reinen Gefühle der Mutter für ihren Sohn aus. Wir können es Planche nicht verargen, wenn er angesichts dieser Gestalten Hugo die Menschenkenntnis abspricht, die für einen Dramatiker unerläßlich ist. Die Poeten beriefen sich solchen Vorstellungen gegenüber gern auf die Rechte der freien Phantasie; Planche, in dem ein gutes Stück der alten französischen raison steckt, wird nicht müde zu betonen, daß Phantasie und gesunder Menschenverstand keine Gegensätze sind, daß eine Phantasie, die sich von den allgemeinen psychologischen Gesetzen lossagt, mit Kunst nichts zu tun hat. Bei einer Reform der Bühnendichtung braucht

[1]) Th. Gautier faßte das ästhetische Bekenntnis der Romantiker in die Worte der Hexen des „Macbeth" zusammen: „Schön ist häßlich, häßlich schön!" Bedeutet der erste Teil dieses Hausspruchs die Opposition gegen die bisherige Auffassung vom Schönen, so verkündigt das Ende eben das Evangelium des „Packenden" (oder Abstoßenden, je nachdem), des Sensationellen.

also nicht die Tragödie dem Drama vorgezogen zu werden oder umgekehrt; Sophokles und Shakspere sind einander gleich in der Grundanschauung von der Einheit des moralischen Menschen; diese Einheit gilt es vor allem zurückzuerobern.[1])

Der grundlegende Unterschied in der Lebensanschauung von Hugo und Planche mußte zunächst herausgearbeitet werden; wie das Einheitsstreben Planches sich weiter ausspricht, wie nach ihm die nun nicht mehr dualistisch aufgefaßte Wirklichkeit, der Mensch, seine Handlungen, seine Schicksale durch den Dichter zu gestalten sind — diese Fragen, die ja auch schon in der zitierten Würdigung Shaksperes zur Sprache kamen, verdienen nun noch eine eingehendere Betrachtung.

Zwei große Stoffgebiete stehen dem Dramatiker zur Verfügung: die Geschichte und die moderne Gesellschaft. Vitet war es gewesen, der Mitte der zwanziger Jahre den Versuch gemacht hatte, eine Reihe geschichtlicher Ereignisse möglichst treu, ohne eigene Zutat und „Fälschung“ auf die Bühne zu bringen, in der Überzeugung, daß die einfache geschichtliche Wahrheit mehr Interesse errege und mehr Größe aufzuweisen habe, als die meisten Dramen seiner Zeit.[2])

[1]) Es sei noch ein Zeugnis aus Planches letzten Jahren angeführt. Hugo hatte in einem Gedichte der Contemplations André Chénier als seinen Geistesverwandten hingestellt. Planche protestiert: André Chénier n'avait jamais rêvé l'alliance de Rabelais et de Dante. S'il est parfois utile, souvent nécessaire de passer du ton grave au ton familier, la Divine Comédie et Pantagruel ne pourront jamais inspirer une composition harmonieuse. Dante et Rabelais n'appartiennent pas à la même famille, et toutes les fois qu'on essaiera de les concilier, on ne produira que des œuvres bizarres, sans grandeur et sans gaité.' André Chénier... n'a jamais oublié l'unité morale dans ses compositions. (Revue d. d. M. 1856, III, S. 424/5). Die Ablehnung der Antithese ist jetzt noch viel entschiedener als früher.

[2]) Ludovic Vitet: Les Barricades; les États de Blois; la Mort de Henri III; 1824–27.

Planche führt diese Theorie ad absurdum, indem er Vitet an Shakspere und Schiller mißt, deren historische Dramen der Geschichte nicht so nahe kommen und doch eine größere künstlerische Wirkung erzielen. Das Gesetz, daß sie vielmehr bei der Verwendung der Geschichte für die Bühne befolgt haben — und dasselbe gilt von dem zweiten Stoffgebiet, der Gesellschaft der Gegenwart — ist nicht die wörtliche Reproduktion sondern die Interpretation.

Welchen Sinn hat nun das Gesetz der Interpretation, das uns schon bei den Künsten der simultanen Anschauung begegnet ist, für die Dichtkunst? Planche definiert zunächst so: Interpréter une vérité, quelle qu'elle soit, c'est évidemment en développer tous les éléments, en montrer toutes les faces, toutes les origines et toutes les conséquences.[1]) Der Hauptton liegt auf dem Ende des Satzes. Wir übersetzen am besten so: Ursachen und Folgen aufdecken, heißt interpretieren. Die Fülle der geschichtlichen und gegenwärtigen Tatsachen ist an sich ein Chaos; erst der Dichter bringt Ordnung in diesen Haufen, indem er einen Kausalzusammenhang herstellt, indem er motiviert. In diesem allgemeinen Sinne ist auch zu verstehen, was Planche weiter unten schreibt: la vie humaine n'est qu'une m a t i è r e poétique et ne devient poème qu'en traversant la pensée d'Homère ou de Shakspere.[2]). Er meint das Hindurchgehen durch die menschliche Vernunft überhaupt, nicht durch eine Individualität; auf die persönliche

---

[1]) Vgl. hierzu Portraits littéraires 1849, II, bes. S. 223—232.

[2]) Gegen das Gesetz der strengen kausalen Verknüpfung sündigen sogar die meisten Historien Shaksperes, und die Ursache für das Scheitern des romantischen Dramas sieht Planche später darin, daß die Romantiker sich gerade diese minderwertigen Stücke des Meisters zum Vorbild genommen haben: Ils ont entassé, comme lui, incidents sur incidents, sans se donner la peine de les relier, de les étreindre dans un nœud

Note, die der Dichter in seiner Anschauung von der Wirklichkeit offenbart, kommt es Planche hier nicht an. Im Anschluß an jene Erklärung legt Planche Wert darauf — und das ist wichtig für das Verständnis seiner Kritiken — die Notwendigkeit einer genauen Kenntnis der Geschichte zu betonen, sich gegen die willkürliche Umformung der historischen Gegebenheiten, geschehe sie nun aus Unwissenheit oder aus Laune, zu erklären. Ignorer, oublier ou méconnaître la donnée historique, c'est violer la loi de l'interprétation. So vermißt er, der so entschieden die historische Treue der psychologischen, allgemein-menschlichen Wahrheit unterordnet, in Hugos Le Roi s'amuse den Geist des 16. Jahrhunderts. Wenn es sich um Franz I. handelt, und nicht um einen andern, so muß das Drama der lebendige Ausdruck der Sitten und Leidenschaften seiner Zeit sein. Er sucht vergebens in den Gesprächen der Höflinge nach Hinweisen auf Zeitereignisse, nach Momenten oder Personen, die den Zeitpunkt genau bestimmen könnten, nach den mannigfaltigen Beziehungen Franz' I. zu den Künstlern seiner Zeit. In der Besprechung von Hugos philosophischen und literarischen Essays findet sich eine lange Liste der Verstöße gegen die historische Wahrheit, die der Dichter sich in seinen Dramen hat zu schulden kommen lassen. Und eine Formel, in die Planche in späteren Jahren gern seine Vorwürfe gegen die Romantiker zusammenfaßt, ist: daß sie, die prahlerisch eine Vereinigung von menschlicher Wahrheit und historischer

---

vigoureux. Ils ont mis l'unité d'action sur la même ligne que l'unité de temps et l'unité de lieu. (N. P. l. II, 142). Während in der zitierten Charakteristik Shaksperes Richard III. und Heinrich VIII. noch ohne Bedenken nebeneinander genannt werden, weiß Planche 1852 Guizot Dank dafür, daß er schon frühe auf den weiten Abstand hingewiesen hat, der gerade diese beiden Werke trennt.

Treue versprochen, beide gleich stark vernachlässigt haben.

So wird von vornherein dem zweiten Moment, welches das Gesetz der Interpretation in sich schließt, eine Schranke gesetzt. Dies zweite Moment ist das Idealisieren, die künstlerische Steigerung. Interpréter c'est agrandir, exagérer à propos les parties sur lesquelles on a résolu d'appeler l'attention, et qui dans le modèle historique, n'ont qu'une importance secondaire, c'est éclairér d'une lumière abondante les faces d'un événement ou d'un caractère que l'histoire a laissé dans l'ombre. Zwischen der Herstellung des Kausalzusammenhangs und der Steigerung des Wesentlichen liegt, wie aus den zitierten Worten hervorgeht, noch das Moment der Auswahl. Der Dichter, so dürfen wir Planches Gedankengang rekonstruieren, bemerkt, indem er den Kausalzusammenhang zwischen den Ereignissen oder den Charakterzügen des Menschen, und beider untereinander, herstellt, mehr oder minder wichtige Momente, und es ist sein Recht wie seine Pflicht, die weniger bedeutsamen beiseite zu lassen. S' il méconnait cette condition, il touche dans la mesquinerie du procès-verbal, il abdique son caractère poétique et se fait chronique, heißt es speziell vom Drama. Nach dieser Auswahl gilt es dann außerdem noch die Proportionen zu steigern. Dies Gesetz der Idealisierung ist in erster Linie wichtig für die künstlerische Darstellung des menschlichen Charakters selbst. Planche weist zunächst auf die Tragödie. Für den tragischen Dichter entspringt unmittelbar aus der Begrenzung seines Gebiets die Notwendigkeit, die Leidenschaften mit einer Größe und Würde auszuzeichnen, die sie im alltäglichen Leben nicht besitzen; il est naturel qu'il idéalise la souffrance, précisément parce qu'il envisage la souffrance sans tenir compte des sentiments d'un autre ordre qui jouent un rôle important dans la vie humaine. Den

Mangel an Mannigfaltigkeit muß der Tragiker gewissermaßen durch größere Proportionen wieder gut machen und damit die Kraft der Leidenschaft und der künstlerischen Wirkung potenzieren. Bei der Komödie ist außer dieser Erwägung noch ein Rest der alten moralisierenden Absicht mit im Spiele, den Zuschauer durch die Komödie zu bessern. So stellt Planche die Notwendigkeit, die komischen Züge zu steigern und zu vergrößern, mit der Begründung auf: pour les rendre plus frappants et plus intelligibles. Das moralisierende Bestreben zeigt sich deutlich 1855 in der Kritik von Augiers Ceinture dorée: Die Leiden und Schicksale eines Millionärs sind zwar nicht ein komischer Stoff par excellence, denn solcher Leute gibt es zu wenig; trotzdem will Planche sie für die Komödie zulassen; il n'est pas inutile de les offrir en exemple à la foule désœuvrée; leurs souffrances renferment une leçon qui peut relever la dignité morale de notre temps.[1]) — Aber auch das Drama ist dem Gesetz der Steigerung unterworfen, obwohl es, ja gerade weil es die Totalität des Charakters darstellen will; sonst verfällt es, wie schon erwähnt, in die Kleinigkeitskrämerei von Chroniken und Protokollen. Shakspere ist auch hier wieder vorbildlich. Übrigens stimmt Planche in dieser Forderung mit Hugo überein; auch in der Vorrede zum Cromwell wird auf die Unterschiede von Wirklichkeit und künstlerischer Wahrheit hingewiesen, und es findet sich dort ein Satz: il faut donc que le drame soit un miroir de concentration qui loin de les affaiblir, ramasse et condense les rayons colorants, qui fasse d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme. Alors seulement le drame est avoué de l'art. (S. 51). Das Charakteristische und die Lokalfarbe wird nach Hugo nicht dadurch erreicht, daß den Personen einige kleinliche realistische Züge angeklebt werden; sondern im innersten Kern müssen

[1]) Revue d. d. M. 1855, I. S. 318.

sie erfaßt sein, und von da aus soll ihr Wesen in alle Worte und Handlungen ausstrahlen. Desgleichen versichert auch Planche, daß durch den Prozeß der Auswahl und Steigerung die Wahrheit nicht Einbuße erleidet, vielmehr gerade der tiefere Sinn aller Erscheinungen ans Licht kommt: idéaliser, c'est comprendre la réalité plus profondement que les esprits vulgaires, c'est expliquer et rendre visible à tous les yeux le sens caché de tout homme et de toute chose.

Die Gesellschaft der Gegenwart eignet sich nach Planches Überzeugung, obwohl in ihr die gewaltigen Charaktere fehlen, ebenfalls zur ernsten Darstellung im Drama, und nicht bloß zur Verspottung in der Komödie, wenn nur auch hier das Gesetz der Interpretation beachtet wird; geglückt ist es bis jetzt freilich noch keinem der jungen Dichter. Il (le présent) n'offrait que des héros de boudoirs et de cours d'assises, des chevaliers d'industrie ou des charlatans de tribune; et quoique chacun de ces personnages, interprété par une imagination féconde, pût devenir un type poétique, il n'a pas été donné aux hommes les plus habiles d'élever la réalité au rang de la poésie. Allerdings läßt sich nicht verkennen, daß Planche angesichts moderner Stoffe zuweilen das ästhetische Ideal unvermerkt umformt in ein ethisches, statt des Menschen mit gesteigerten Leidenschaften einen sittlich geläuterten Menschen verlangt. Dies zeigt sich zum Beispiel in einem Artikel über André Chénier. Chéniers Auffassung der Liebe, die sich der antiken nähert, nur die Schönheit der Geliebten und den Liebesgenuß bedenkt, genügt Planche nicht, sie ist geradezu unvollständig, entspricht nicht der Auffassung, die wir heute im Roman, Drama und wirklichen Leben sehen. Und was ist das für eine Liebe, die Planche fordert? Es ist die sich aufopfernde, die geistig verklärte. Rien chez lui ne témoigne l'exal-

tation et le dévouement qui semblent inséparables de l'amour. . . Jamais il ne lui arrive d'associer l'idée de sa maîtresse à l'idée d'une vie future[1]). Vigny's Chatterton, einige Romane der George Sand konnte Planche für seine spirtualistisch gefärbte Liebe wohl als Beispiel anführen. Aber das wilde Begehren von Dumas' Antony, die Leidenschaft, Zerrissenheit und Enttäuschung der Menschen Mussets, die doch nun auch einmal da waren, und von der Jugend als ihr treues Abbild betrachtet wurden, ignoriert Planche einfach; da sie seinem ethischen Ideal nicht entsprechen, sind sie für ihn nicht vorhanden. Und wenn er auf Dumas' d. ä. dramatische Versuche zu sprechen kommt, in denen die Sinnenglut anstelle der „wahren, reinen, poetischen Liebe" tritt, so sind sie um eben dieser Eigenschaft willen ästhetisch überhaupt unmöglich, ganz abgesehen davon, daß sie als Nachahmung der Wirklichkeit, zu der nach Planche eben auch die geistige Seite der Liebe mit gehört, unvollständig sind; le drame physiologique est incomplet en face de la réalité, et nul en face de la poésie.[2]) Also nicht einmal als Versuch, einer gewissen Zeitströmung künstlerisch Ausdruck zu geben, läßt er sie gelten.

Zu der engen Verknüpfung des dramatischen Gewebes, die Planche an Shaksperes Dramen besonders hervorhebt und die er auch einmal mit dem der deutschen Ästhetik geläufigen Ausdruck: Einheit in der Mannigfaltigkeit bezeichnet, gehört nicht nur die Herstellung des Kausalzusammenhangs, Auswahl und Steigerung der Affekte und Geschehnisse nach dem Gesetz der Interpretation; es kommt auch noch ein besonders hart umstrittenes Kapitel der romantischen Kunstlehre in Frage: die Einführung lyrischer Elemente ins Drama.

[1]) Aufsatz über A. Chénier, 1838, vgl. P. l. I, 28.
[2]) État du Théâtre en France, a. a. O., S. 209.

Seiner eigenen, hauptsächlich lyrischen Begabung folgend, sucht V. Hugo auch theoretisch die Verschmelzung von Lyrik und Drama, dieser beiden Enden der poetischen Entwicklung, zu begründen. Sein „Beweis“ für die Verwandtschaft von Drama und Lyrik steht freilich auf recht schwachen Füßen; er beruht überhaupt nur auf Analogieschlüssen: wie der Sonnenuntergang dem Aufgang in mancherlei ähnelt, wie der Greis wieder Kind wird, so berühren sich auch Lyrik und Drama; c'est surtout la poésie lyrique qui sied au drame, elle ne le gêne jamais, se plie à tous ses caprices, se joue sous toutes ses formes, tantôt sublime dans Ariel, tantôt grotesque dans Caliban. Notre époque, dramatique avant tout, est par cela même éminemment lyrique (S. 32). Planche gibt zu, daß das Lyrische auch im Drama zuweilen sehr wirksam sein kann, wenn die Handlung an einem natürlichen Haltepunkt angekommen ist; so verwenden es Corneille, Molière, Shakspere. Der Kritiker mochte etwa an den berühmten Monolog Rodrigos im „Cid“ denken; hier haben wir zunächst den Fall, von dem Planche spricht: der Monolog steht an einem natürlichen Haltepunkt, am Ende des ersten Aktes. Und dann bedeutet dieser Gefühlsausbruch nicht einfach einen Stillstand, sondern er zeigt selbst noch eine Entwicklung des Helden, der sich hier zu dem Entschlusse durchkämpft, seine Liebe der Ehre seines Vaters nachzusetzen. Dies ist aber nicht die Art wie Hugo das Lyrische im Drama verwendet. Er schiebt Gefühlsergüsse unbedenklich mitten in die Handlung und den Dialog ein, der Überzeugung, die wir oben kennen gelernt, treu: daß sie niemals stören. Auch offenbaren diese lyrischen Stellen nicht etwa eine fortschreitende innere Entwicklung der Personen, sondern bestehen meistens in einem langen Verweilen auf e i n e m Gefühl, in breitem Ausmalen sich gleichbleibender Stimmungen und Leidenschaften

mit immer neuen Wendungen und Vergleichen. Planche charakterisiert diese Art scharf und treffend, wenn er mit Bezug auf Marion de Lorme, Hernani und Le roi s'amuse schreibt: La courtisane amoureuse, le bandit et le fou du roi sont moins préoccupés de la conduite qu'ils ont à tenir que de l'évolution des images qu'ils emploient. Ils s'écoutent, et s'inquiètent de l'expression de leur pensée bien plus que de leur pensée même. Ils chantent leur passion et oublient d'être passionés.[1]) Das Überwuchern der lyrischen Elemente ist also eine Gefahr für die psychologische Wahrheit, und geschickt weist Planche die Romantiker darauf hin, daß ihre Vorliebe für das Lyrische geradezu der Verwirklichung ihres andern Ideals, der Mannigfaltigkeit der Charaktere, in den Weg tritt. In der Kritik des Le roi s'amuse — des einzigen der frühen Dramen Hugos, dem Planche eine eingehende Besprechung gewidmet hat – macht er einige Bemerkungen, die seinen psychologischen Scharfblick zeigen; er zweifelt, daß Franz I. bei der Leidenschaftlichkeit, die er auch im Drama besitzt, die lange Anklage Saint-Valliers, ein rhetorisches Meisterstück zwar, ohne Unterbrechung anhören würde; er fragt, ob im V. Akt, wo Triboulet die verhüllte Leiche des Königs vor sich zu haben glaubt und sich in langen Schmähungen gegen den Verführer seiner Tochter ergeht — ob es da nicht natürlicher wäre, wenn er die Hüllen abrisse, um seinem toten Feinde ins Gesicht zu speien; man sieht zugleich, auf die konventionelle Wohlanständigkeit der dramatischen Helden gibt Planche ebensowenig wie die Romantiker selbst. Im vollen Gegensatz zu Hugo meint er aber, daß gerade auf der Bühne das Lyrische versagt; eher will er noch zugestehen, daß es im

---

[1]) A. a. O., S. 219. – Ähnliches sagt mit viel Witz Balzac in seiner Kritik des Hernani, Œuvres complètes de Honoré de Balzac, Paris 1879, t. XXII., S. 44—56.

Roman eine Wirkung tue, wenn er diese Wirkung auch nicht immer billigt. Der Erzähler hat den einzelnen Leser in seiner Gewalt und kann ihn durch Schönheiten der Sprache und Bilder, durch ergreifende Stimmungsmalerei über die Unrichtigkeit der Charaktere, die Unwahrscheinlichkeit der Handlung hinwegtäuschen. Im Theater ist die Aufmerksamkeit, der Scharfblick gesteigert, sei es weil hier der Geist der Masse, der Gesamtheit der Zuschauer auf den einzelnen ansteckend wirkt, sei es weil die Gestalten des Dichters hier körperhaft in Erscheinung treten, und nicht bloß als Schatten an der Phantasie vorüberziehen. So ergeben sich aus der Verschiedenheit der Situation, in der der Erzähler und der Dramatiker zu Worte kommen, die Verschiedenheit ihrer Mittel. Il est plus facile de dissimuler la fausseté des caractères ou l'invraisemblance de l'action dans le roman que dans le drame. Car le poète qui raconte, dispose de toutes les richesses du langage, parle en son nom et peut prodiguer les images éclatantes, les comparaisons ingénieuses, les allusions lointaines, sans choquer le lecteur. Le dramatiste est sans cesse rappelé à son devoir par les deux mille spectateurs qui ont les yeux fixés sur la scène; s'il oublie son héros pour arranger des paroles sonores ou des images coquettes, il est puni par l'indifférence ou par les railleries du parterre.[1]) Planche denkt hier immer noch an die Art Lyrik, die Hugo bevorzugt, die in Worten, Klängen, Bildern schwelgt. Aber auch da, wo das Gefühl sich nicht so „äußerlich" breit macht, sondern schlicht und ohne Umschweife zum Herzen spricht, wirkt es für sich allein, ohne Verbindung mit Willenshandlungen, auf der Bühne ungünstig. A. de Vignys Chatterton, ein Werk, dem Planche viel Sympathie entgegenbringt, weil es eine

---

[1]) N. P. l. I., S. 320.

Rückkehr zur psychologisch vertieften Kunst bedeutet, befriedigt ihn als Drama doch wenig. Es ist eine Elegie, ein Sichberauschen am Schmerz, eine vollkommene Verachtung des wirklichen Lebens und aller äußeren Bewegung; die Handlung, die Betätigung des Willens fehlt. Überhaupt scheinen ihm Künstlerschicksale sich nicht zu eignen zur dramatischen Behandlung, und er erinnert zum Beweis — an Goethes Tasso: le poète, rôle contemplatif que le théâtre ne peut accepter, et devant lequel le génie de Goethe a si malheureusement échoué.[1]) Nur der Kampf der Leidenschaften, das Hervorbrechen der Willensmomente, die Handlung interessiert die Menge; und mit der Masse hat es ja gerade das Theater zu tun, le théâtre doit agir sur la foule.[2]) Später leitet Planche die Forderung nach einer gedrängten dramatischen Handlung nicht sowohl aus der allgemein gültigen Situation der Aufführung ab, als aus einer Nationaleigentümlichkeit der französischen Theaterbesucher. Er findet in Schillers Dramen, die er zwar voll bewundert — Don Carlos, Wallenstein, Tell werden genannt — ein zu breites Sichentfalten des Philosophischen; ce n'est pas la vie même, la vie telle qu'elle se montre à nous dans le commerce ordinaire des hommes; c'est la vie expliquée, commentée par un penseur qui ne se mêle pas au mouvement des passions, ou qui ne s'y mêle que pour les juger. Er warnt daher die französischen Dramatiker, Schiller nachzuahmen: Les plus belles pensées pour nous plaire au théâtre, ont besoin de s'offrir à nous dans un style rapide. Nous voulons apercevoir plutôt que regarder. C'est là sans doute un défaut grave de l'esprit français, je le reconnais volontiers; aber man muß mit diesem Nationalcharakter rechnen und bei der dramatischen Behandlung der Geschichte auf ihn

[1]) Du Théâtre-Français, Revue d. d. M. 1834, IV, S. 435.
[2]) État du Théâtre en France, a. a. O., S. 209.

Rücksicht nehmen.[1]) — Daß Planche dagegen im Roman das Kontemplative, die breite Entfaltung von Gefühlen und Reflexionen zuläßt und zu würdigen versteht, beweist die hohe Bewunderung, die er für die Romane von George Sand hegt.[2])

Noch strenger als in dem Streit um das Eindringen der Lyrik ins Drama urteilte Planche in der Frage, wie weit die außermenschliche Wirklichkeit vom Dichter zu berücksichtigen sei, das Milieu, das der Dramatiker und Erzähler der menschlichen Handlung als Hintergrund gibt, die Welt der Dinge, die der Lyriker mit seinem Gefühl beseelt.

Bei seinem Bestreben, die Enge des klassischen Kunstideals zu erweitern, wurde Hugo notwendigerweise dazu geführt, der Welt der Dinge, in die die Menschen hineingestellt sind, auch im Drama mehr Bedeutung einzuräumen. Für ihn gibt es nicht das gleichgültige, farblose Vorzimmer der klassischen Tragödie, sondern der Ort, wo eine Handlung spielt, ist ein wichtiger Bestandteil und ein Charakteristikum der Handlung selbst. Les personnages parlants ou agissänts ne sont pas les seuls qui gravent dans l'esprit du spectateur la fidèle empreinte des faits: Le lieu où tel catastrophe s'est passé, en devient un témoin terrible et inséparable; et l'absence de cette sorte de personnage muet décompléterait dans le drame les plus

---

[1]) Le Théâtre-Français en 1855, Revue d. d. M. 1855, IV, S. 1021. Über Don Carlos heißt es im besonderen: L'esprit français ne s'accomode pas de ces longues déductions qui plaisent tant au-delà du Rhin. Les personnages qui s'écoutent penser, quelle que soit d'ailleurs l'éloquence de leur langage, ne sont guère de notre goût. Nous n'avons pas assez de patience pour estimer ce qu'ils valent les magnifiques entretients du fils de Philippe II et du marquis de Posa.

[2]) P. l. 1849, II., S. 1—54. Analysen von Indiana, Valentine, Lélia, Jacques aus den Jahren 1832—34.

grandes scènes de l'histoire (S. 39). Mit der Zeit berücksichtigt er diese „stumme Person" immer mehr, stattet sie mit dem ganzen Reichtum seiner Phantasie aus, und wählt, auch hier dem antithetischen Kunstprinzip huldigend, Dekorationen, in denen Licht und Schatten, Pracht und Elend abwechseln. Es ist nicht zu leugnen, daß für den phantasievollen Leser und Zuschauer, der sich willig dem Dichter überläßt, durch solche Elemente die Stimmung dieser Dramen, ihr märchenhafter Charakter gesteigert wird, und damit zugleich die psychologische Unwahrscheinlichkeit nicht so deutlich zum Bewußtsein kommt. Andrerseits wird dem, der vor allem die psychologische Wahrheit sucht, diese Pracht leicht als Flitter und Äußerlichkeit erscheinen, und dies war die Wirkung, die besonders die späteren Dramen Hugos, Lucrèce Borgia, Marie Tudor, Angelo, auf Planche machten. Er sieht in ihnen Schaustücke, in denen der Dichter hinter dem Dekorateur, dem Maschinisten und Kostümschneider verschwindet; il a disposé de la couleur et du mouvement avec une largesse toute royale; il a dispensé en trappes et en serrures secrètes, en panneaux dorés et en coupes ciselées, en perles et en fleurons, en couronnes et en manteaux, en colliers et en armures, de quoi subvenir aux magnificences de la plus riche cour d'Europe, schreibt er spottend von dem Dramatiker Hugo.[1]) Denselben Fehler, daß die äußere Welt das Seelische überwuchert, findet er in seinem Roman Notre-Dame de Paris. Er faßt 1855 sein Urteil über dies Werk in einem ausgezeichneten Vergleich zusammen: la pierre tient trop de place et l'homme trop peu; Esmeralda et Phoebus, Gringoire, Claude Frollo et Quasimodo, en face des tours de Notre-Dame n'ont guère plus d'importance qu'un lézard se jouant au

---

[1]) État du Théâtre en France, a. a. O., S. 212.

soleil sur le mur d'un jardin.[1]) So gilt für den Roman dasselbe Gesetz wie für das Drama: Interpretation der Wirklichkeit in dem Sinne, daß der Mensch mit seinen Leidenschaften die Hauptsache ist, die außermenschliche Natur nur eine bescheidene Rolle spielt. Planche übersah ein Moment, das für den Epiker von Bedeutung: der Erzähler kann seine Menschen gerade dadurch lebendig charakterisieren, daß er die Dinge zeigt, unter denen sie leben, mit denen sie hantieren und sich schmücken, die bei ernster Arbeit oder frohen Festen ihre Begleiter sind.

Der Mangel von Planches Auffassung wird vollends deutlich, wenn es sich um das Verständnis der neuen Lyrik handelt. Schon aus den Worten, die Hugo in der Vorrede zum Cromwell über die Bedeutung des Schauplatzes schreibt, erkennt man das warme Gefühl für die außermenschliche Welt, das der Dichter besaß. Noch offener bekundet er es in den schönen Versen, die er an Albrecht Dürer richtet, wie ihm alles in der Natur belebt und beseelt erscheint:

Aux bois, ainsi que toi je n'ai jamais erré,
Maître, sans qu'en mon cœur l'horreur ait pénétré,
Sans voir tressaillir l'herbe, et, par le vent bercées
Pendre à tous les rameaux de confuses pensées.
Dieu seul, ce grand témoin des faits mystérieux,
Dieu seul le sait, souvent, en de sauvages lieux,
J'ai senti, moi qu'échauffe une secrète flamme,
Comme moi palpiter et vivre avec une âme,
Et rire, et se parler dans l'ombre à demi voix,
Les chênes monstrueux qui remplissent les bois.

(Voix intérieures, X.)

Und diese Worte sind keine selbstgefällige Übertreibung; aus allen seinen Gedichten spricht die Schöpferkraft, die den Dingen Leben einflößt. Planche geht an alledem fast blind vorüber; er spürt nicht die Glut der

[1]) Revue d. d. M.: Histoire de la littérature française de 1830 à 1848; 1855, III., S. 555.

Leidenschaft, die in den feurigen Farben der „Orientales“ brennt, er sieht nur eine Anhäufung von Bildern und Vergleichen, die sich gegenseitig Luft und Licht nehmen. Dabei bestimmt ihn nicht der Lessingsche Gedanke von dem Unterschied der im Raume und der im Zeitverlauf darstellenden Künste. Sondern das musikalische Element, das Schwelgen in Rhythmen und Klängen, das er bei Hugo in zu starkem Grade findet, tadelt er ebenso wie das malerische, die Freude an Bildern und Farben; beides erscheint ihm gleichermaßen als Beeinträchtigung des seelischen, reinmenschlichen Gehaltes durch die äußerliche, nur die Sinne befriedigende Form.[1]) Was er als die eigentliche Aufgabe der Lyrik betrachtet, ist die Darstellung der Gefühle, die Religion, Vaterland, Familie und ein nicht stumpfer, aber auch nicht überschwänglicher Natursinn eingeben, und zwar eine Darstellung in klaren Ausdrücken, sparsamen, scharf umrissenen Bildern und Vergleichen. Den Hang der Romantiker zum Exotischen, das Schweifen und Sichniederlassen der Phantasie in fernen und fremden Ländern und Zeiten duldet er ebensowenig wie das Sichaustoben der Seele in kühnen, rasenden Rhythmen und farbenglühenden Bildern. — Seine Strenge wird allerdings verständlich, wenn man bedenkt, wie rein äußerlich das Gefallen mancher Anhänger Hugos an Farbe und Klang war. Brandes erzählt eine Anekdote, die bezeichnend für die jungen Romantiker ist: Als Musset einmal bei Hugo Gedichte vorlas, fanden nur zwei Stellen Beifall, die eine im Don Paez, wo es heißt: „Brüder, rief von weitem ein gelb und blauer Dragoner, der im Heu lag“; die andere im Le Lever, wo von den Jägerburschen gesagt wird: „Und auf ihren grünen Ärmeln sah man

[1]) Die einzige lyrische Sammlung Hugos, für die er warme Anerkennung bekundet, sind die Feuilles d'automne, wo der Dichter schlicht und ergreifend sein Familienleben schildert.

die schwarzen Füße der Falken."[1]) Solch ostentatives Zurückführen alles ästhetischen Genusses auf elementares Wohlgefallen mußte den Kritiker zum Widerspruch reizen.

Aber auch angesichts des berechtigten Protestes gegen Übertreibungen des Zeitgeschmacks muß man sagen, daß er, der der Vereinigung von Drama, Roman und Lyrik so abgeneigt ist, schließlich selber zu einer zu strengen Vereinheitlichung der drei poetischen Formen gelangt, indem er das Gesetz des rein und allgemein menschlichen Gehaltes bei allen dreien gleichmäßig betont, und den Lyrikern zu sehr die Freiheit der Phantasie, der Naturbeseelung beschneidet. Glücklich dagegen ist die Reform, die Planche in der Theorie des Dramas durchführt. Die Vereinigung des Prinzips der Steigerung und des Prinzips der Antithese ward für Hugo verderblich. Auch Hugo hatte den Grundsatz, die Konturen zu erweitern, die Proportionen zu vergrößern, und dies Verfahren gleichmäßig und zu gleicher Zeit auf das Erhabene und das Groteske angewandt, ergab notwendig das Hugosche Drama mit seinen klaffenden Gegensätzen. Planche rettet die psychologische Wahrheit, indem er das Prinzip der Steigerung wieder verbindet mit dem der Einheit in der Mannigfaltigkeit.

---

[1]) Vgl. Georg Brandes: „Hauptströmungen der Literatur im 19. Jahrhundert" V, S. 96.



Schlußbetrachtungen über Planches Bedeutung in der französischen Kunstkritik des 19. Jahrhunderts.

Um ein richtiges Urteil über Planche zu gewinnen, muß seine Auffassung vom Wesen der Kritik und ihren Aufgaben wenigstens noch angedeutet werden. Gerade in seinen Tagen machte die Kritik einen Prozeß innerer Wandlung durch. Das Wort Chateaubriands: il faut abandonner la critique des défauts pour la critique des beautés, hatte in den Geistern Wurzel geschlagen, und man strebte die normative Kritik zu ersetzen durch ein feinfühliges Nacherleben und Aufdecken aller Schönheiten des Kunstwerks. Planche nimmt an den Auseinandersetzungen über das Wesen der Kritik lebhaften Anteil. In verschiedenen Aufsätzen hat er sich bemüht, über ihre Aufgaben und Ziele Klarheit zu schaffen, die Pflichten des Kritikers gegen Künstler und Publikum festzusetzen, Wert und Nutzen der Kritik zu proklamieren und ihr Ansehen zu erhöhen.[1]) Trotz dieser unaufhörlichen Bemühungen ist er aber zu keinem dauernden und sicheren Bewußtsein von dem Eigenwerte der Kritik gekommen. Daß eine kritische Analyse selbst ästhetischen Wert haben

---

[1]) Es kommen vor allem in Betracht: Les royautés littéraires, Lettre à M. Hugo, 1834; De la critique française, 1835; Les jamitiés littéraires, 1836; (vgl. P. l. 1849, Bd. II); ferner: La poésie et la critique en 1852 (N. P. l. II. 373—419.); und Mœurs et devoirs de la critique, Revue d. d. M. 1856, III., S. 199—215.

kann, ist für Planche nie eine endgültige Überzeugung geworden.

Der Eigenwert der Kritik, wodurch sie selbst Genuß bereitet, abgesehen von allem Nutzen, den sie dem Künstler und dem Publikum schafft, besteht darin, daß sie einen Menschen an der Arbeit zeigt und uns an seiner Tätigkeit, dem Auffinden künstlerischer Schönheiten, freudig und ohne große Mühe teilnehmen läßt. Steht uns das Kunstwerk oft als eine abgeschlossene Welt gegenüber, bei dem alles ruhende Vollendung, und an dem wir gerade mit unserem ungeduldigen Eifer uns hineinzuleben abgleiten, so erkennen wir in dem Suchen und Graben des analysierenden Kritikers ein Bestreben, das unserem eigenen verwandt ist, und dem wir uns schnell anschließen. Unmerklich leitet er uns, daß wir mit ihm gehen, spüren und finden, und dabei die eigene Kraft uns lustvoll zum Bewußtsein kommt. Wir werden eins mit dem Kritiker, und sein Scharfblick wird unser Scharfblick. Dann mag es wohl auch geschehen, daß wir nach einer Strecke Weges stille stehen und die Geschicklichkeit unsres Führers bewundern. Es geht uns wie dem ein- oder anderen Zuschauer auf Rembrandts „Anatomie“: man genießt nicht nur die Weisheit der Natur, die sich in dem entblößten Sehnengefüge der menschlichen Hand offenbart, sondern auch die Kunst des Doktor Tulp, die Gewandtheit und Eleganz, mit der er den verborgenen Organismus aufgedeckt hat. Ähnliches erfahren wir, wenn wir etwa A. W. Schlegels Analyse von Romeo und Julia lesen. Wir sehen lächelnd alle Feinheiten der Handlung und Charakteristik, bringen mit dem Kritiker das scheinbar Zufällige in Zusammenhang mit dem Ganzen, bewundern das Genie des Dichters, der alles zur harmonischen Einheit gestaltet, und zugleich den Scharfblick des Kritikers, der alles das durchdrungen, und das feine

Geschick, mit dem er es vor uns ausbreitet. Dann mögen wir uns wieder unbefangen dem Nacherleben der bunten Ereignisse und wechselnden Gefühlsregungen hingeben, die im Drama sich abspielen. Dabei lassen wir wohl jetzt einen Zug, der uns besonders freute, als wir mit dem Kritiker forschten, fast unbeachtet. Ja wir würden die Harmonie des Werkes und unsres eignen Erlebens stören, wollten wir Einzelheiten, die uns vorhin entzückten, jetzt wieder betonen; die Schönheit mancher Stelle besteht gerade in ihrem heimlichen Schimmer und ihrer demutsvollen Einordnung in die Gesamtheit, und das einheitliche Lichtweben, das dem ganzen Kunstwerk eigen, würde vernichtet, wollte der grelle Schein aus der Lampe des Forschers dauernd auf einem Teile verweilen. So sind die Lektüre einer geistvollen Analyse und der Genuß des Werkes selbst zwei ästhetische Erlebnisse von verschiedener Färbung, wenn auch auf gleicher Grundlage. Zu einer vollkommen selbständigen Leistung erhebt sich der Kritiker schließlich, wenn er die Eindrücke, die er beim Studium der Kunstwerke, beim persönlichen Verkehr mit dem Dichter oder durch zuverlässige Nachrichten über ihn erhalten hat, zu einem scharfen, lebensvollen Bildnis der Künstlerpersönlichkeit zusammenfaßt.

Die geräuschvolle Generation von 1830 war kaum dazu geeignet, solche Ideale zu verwirklichen. Das starke Betonen des Lyrischen und Dramatischen in der Poesie war der Anerkennung der Kritik als gleichwertiger Geistesarbeit nicht günstig; erst als der analysierende Roman sich Bahn brach, stieg auch die Arbeit des Kritikers im Preise. Außerdem mußte die Kampfesfreude, die Ruhmsucht, der Drang sich durchzusetzen, der die Künstler jener Tage beherrschte, auch den Kritiker anstecken. Sainte-Beuve gelangen allerdings literarische Porträts von hohem Wert; aber auch er

mußte seinem Temperament wenigstens durch versteckte boshafte Andeutungen Genüge tun. Was nun Planche betrifft, so sah er, zumal in seiner Jugend, selbst das Ideal in einem feinfühligen Studium der Künstlerindividualitäten; z. B. schildert er in den Amitiés littéraires mit beweglichen Worten, wie viel Interessantes der persönliche Verkehr mit den Dichtern dem Kritiker bietet; von Sainte-Beuve schreibt er 1834 mit unverkennbarer Sympathie: c'est à Sainte-Beuve qu'il faut rapporter l'honneur d'avoir mis la poésie dans la critique; c'est lui qui le premier a fait de l'analyse des œuvres littéraires quelque chose de vivant et d'animé, capable d'intéresser par soi-même, en dehors de l'œuvre qui servit de point de départ;[1]) ja seine eigenen Aufsätze über Nodier, über Sainte-Beuves Volupté, über A. Chénier können als glückliche Versuche in dieser Art Kritik gelten. Und dennoch steht Planche in seinem Gesamtschaffen dieser Richtung fern, so daß die meisten seiner Portraits littéraires und Portraits d'Artistes nicht eigentlich den Namen „Porträt" verdienen. Es ist zweifellos: sein Tatendrang war zu stark, als daß er sich mit dem stillen Beobachten und der Aufzeichnung seiner Eindrücke begnügt hätte. So fein sein Verständnis für den reizvollen Verkehr mit Geistern, die über allem Kampfe stehen, in manchen Augenblicken war, es trieb ihn immer wieder hinein in den Streit. Auch

[1]) P. l. 1836, II., 281. Planche spricht auch später noch (1831, N. P. l. II., 353—402) mit hoher Achtung von Sainte-Beuve, rügt aber auch ohne Scheu die Unbeständigkeit seines Urteils und seine Vorliebe für versteckte Bosheiten (Revue, d. d. M. 1856, VI., 651). Sainte-Beuve zeigte sich über diese Offenheit wenig erbaut. Während er in seinen Portraits littéraires (I., 451, III., 185) Planche einen geistvollen Kritiker genannt hatte, dessen Verstummen — er meint die Zeit, wo Planche in Italien weilte — er lebhaft bedauert, berichtet er in den Causeries du Lundi (XI., 482) mit merklicher Schadenfreude eine Anekdote, die den Stil Planches etwas gar zu grausam verspottet.

glaubte er, daß die Zeit für eine nur „bewundernde" Kritik nicht geeignet sei. Er erkennt die Pflicht des Kritikers, dem echten Künstler durch nachdrücklichen Hinweis auf die Vorzüge seines Werkes den ersehnten Ruhm zu verschaffen, und er sieht zugleich, daß für das Publikum, mit dem er rechnen muß, eine Kritik zu hoch ist, die den Lesern alle Feinheiten enthüllt, in jeden verborgenen Winkel des Kunstwerks hineinleuchtet. Soll das Publikum die Behauptungen des Kritikers nachprüfen – und diese Erziehung zur Selbstständigkeit ist nach Planche unerläßlich – so kommt es zunächst weniger darauf an, alle die zarten Verzweigungen eines künstlerischen Organismus aufzudecken, als vielmehr die großen Hauptzüge hervorzuheben; simplifier sans altérer les pensées du poète, mit diesen Worten formuliert er 1836 die Aufgabe des Kritikers.[1]) Er konnte weiterhin, so gern er auch für den Ruhm des echten Künstlers stritt, die übertriebenen Machtgelüste einzelner nicht billigen. Das Streben, sich zum allmächtigen Führer einer Partei aufzuschwingen und seine persönlichen ästhetischen Überzeugungen als allgemeingültig zu proklamieren, zeigte sich im Kunstleben seiner Tage besonders stark. Diese Herrschsucht der Führer fand in der hingebenden, maßlosen Bewunderung der Jünger eine nur zu gute Stütze. Th. Gautier erzählt anschaulich, welche Vergötterung mit V. Hugo getrieben wurde, und liefert selbst manch liebenswürdiges Beispiel derart. So entstanden die „literarischen Königtümer", wie Planche diese Cliquen spottend nennt. Beides, die Machtgier der Häupter, wie den Geniekult der Anhänger, verfolgt er bald mit heiligem Eifer, bald mit scharfer Ironie. Gewandt und unerschrocken weist er das Ansinnen zurück, das die Dichter an die Kritiker stellten: blind und bedingungslos

---

[1]) Revue d. d. M. 1836, III., 630.

alle ihre Produkte gut zu heißen, und ließ sich durch Angriffe und Versuche, die Rechte der Kritik zu beschränken, nicht irre machen. Hugo hatte den Künstler mit der Eiche, den Kritiker mit dem giftgeschwollenen Champignon verglichen; Planche ist um die Antwort nicht verlegen: dût le poète chercher, dans les trois règnes de la nature, un sujet de comparaison placé bien au-dessous du champignon, la critique ne renoncera jamais à proclamer en toute occasion ce qu'elle prend pour la vérité.[1])

Überzeugt von der Notwendigkeit, dem unsicheren, launischen Geschmack des Publikums einen festen Halt zu geben; zu stolzen und klaren Geistes, um für die einseitigen Interessen einer bestimmten Partei zu kämpfen, wandte er sich immer entschiedener dem zu, was er als die allgemeinen ästhetischen Prinzipien und als die Grundlagen der Künste ansah; sie zu verkünden und zu verteidigen, an ihnen alle Erscheinungen zu messen, war er unermüdlich. Man muß zugeben, daß er den Gefahren dieser Methode nicht entgangen ist. Das Allgemein-menschliche, der ideale Gehalt, worauf es ihm in der Poesie, Malerei und Plastik vor allem ankommt, läßt ihn den Wert mancher neuen Eroberungen des menschlichen Gefühls, mancher verheißungsvollen Ansätze in der künstlerischen Entwicklung verkennen. Eine gewisse Enge kann man seiner stark anthropozentrischen Kunstanschauung nicht absprechen. In der Verfechtung seines obersten Prinzips von der réaction spiritualiste, der Durchgeistigung der Künste, in seinem Haß gegen alles was wie Naturnachahmung aussah, ist er ohne Zweifel zu weit gegangen. Wenn Paul Bourget[2]) ihm vorwirft, daß er

---

[1]) V. Hugo: Voix intérieures, XIII. und Planche: N. P. I. I., S. 348.

[2]) Paul Bourget: OEuvres complètes, Paris 1900, II., 226.

die größten Dichter seiner Zeit, Hugo und Balzac, nicht verstanden habe, so müssen wir hinzufügen, daß er gerade die Bewegung in der modernen Malerei, die für die weitere Entwicklung bedeutsam ward, nicht zu würdigen gewußt hat. Seine Abneigung gegen die Realisten macht ihn blind gegen das aufblühende Talent eines Courbet,[1] seine Betonung der organischen Schönheit und straffen Formgebung läßt ihn den eigentümlichen Wert der neuen Landschaftskunst nicht erkennen. Und doch darf die Rolle, die dieser Mann im Kunstleben seiner Zeit gespielt hat, nicht übersehen werden. In Tagen des Suchens und Experimentierens wahrte er das alte Erbe, und mit Recht schreibt Montégut es Planche als wesentliches Verdienst zu, wenn in der zeitgenössischen Kunstbetrachtung nicht vollständige Unwissenheit oder Zerfahrenheit herrsche. Dabei hütete er sich wohl, die Künstler durch das Verlangen nach einseitigem Kultus der Tradition oder durch die Aufstellung allzu subtiler Gesetze in ihrer Schaffensfreiheit zu beschränken; selber in seiner Jugend vom Geiste der Romantik berührt, suchte er stets beim Künstler Originalität, und wußte diese an Meistern wie Delacroix zu achten, auch später noch, als ihre Wege auseindergingen.



Vita.

Ich, Wolfgang Balzer, evangelischer Konfession, wurde am 3. Juni 1884 als Sohn des Kaufmanns Gustav Balzer zu Dresden geboren. Ich besuchte in meiner Vaterstadt zunächst die V. Bürgerschule, dann die Drei-König-Schule (Realgymnasium), die ich Ostern 1903 mit dem Reifezeugnis verließ. Die ersten Semester studierte ich in Tübingen (Sommer 1903) und München (Winter 1903/4 und Sommer 1904); seit Oktober 1904 widme ich mich in Leipzig dem Studium der Kunstwissenschaft, Philosophie und neueren Sprachen. Meine akademischen Lehrer waren bisher hauptsächlich die Herren Professoren Doktoren Birch-Hirschfeld, von Fischer, Franz, Köster, von Lange, Lipps, Muncker, Paul, Riehl, Schick, Schmarsow, Seydel, Sievers, Spitta, Volkelt, Voll, Witkowski, Wundt.

